PELERINAJ LA BEETHOVEN
Richard Wagner

(PILGEFAHRT ZU BEETHOVEN)

CUMPĂNĂ şi grijă, Tu, Zeiță ocrotitoare a muzicianului german... dacă el nu va fi devenit capelmaistru al vreunui teatru de curte! Cumpănă şi grijă, în fața acestei amintiri a vieții mele, fii fără zăbavă pomenită, Tu, cea mai vrednică de preamărire! Îngăduie-mi să te slăvesc, statornică tovarăşă a vieții mele! Mi-ai rămas credincioasă, niciodată părăsindu-mă. Cu braț viguros, pururea m-ai ferit de toanele surîzătoare ale norocului. Şi pururea m-ai ocrotit de căutătura ca de soare apăsător a Fortunei. Pururea mi-ai tăinuit sub umbre de întuneric bunurile deşarte ale acestei lumi! Îți mulțumesc pentru devotamentul tău neostenit. Dacă e însă cu putință, fii prielnică şi altuia, o dată; aş vrea — doar aşa, din curiozitate — să aflu cîndva cum se poate viețui fără tine. Te rog, cel puțin, căzneşte-i cu osebire pe fanaticii noştri politicieni, pe smintiții care țin morțiş să unifice Germania — cu forța! — sub un singur sceptru; dacă aceasta s-ar înfăptui, n-ar mai exista decît un singur teatru de curte, — prin urmare un singur post de capelmaistru! Şi atunci, ce s-ar alege de soarta mea, de unica speranță pe care o nutresc şi care de acum pluteşte în fața ochilor mei, palidă şi sleită, cu toate că există atîtea teatre germane de curte?

Dar îmi dau seama că devin nelegiuit! O, zeiță ocrotitoare, iartă cutezătoarea-mi dorință pe care am îngăimat-o adineauri! Tu îmi cunoşti însă inima şi ştii cît de credincios îți sînt şi cît de devotat îți voi rămîne, chiar dacă în Germania vor răsări o mie de teatre de curte! Amin!"

MAI înainte de a rosti această rugă zilnică nu mă apuc de nimic — aşadar nici de însemnările privind pelerinajul meu la Beethoven.

Pentru cazul în care, după moartea mea, acest document de seamă ar avea sorți să vadă lumina tiparului, socotesc de trebuință să dezvălui cine sînt. Altminteri, poate, puzderie de lucruri ar rămîne neînțelese. Luați aminte, lume şi voi executori ai testamentului!

Locul meu de baştină este un oraş de mărime mijlocie, situat în Germania centrală. Nu ştiu cu adevărat ce mi s-a ursit — îmi amintesc numai că într-o seară am ascultat, pentru întîia oară, o simfonie de Beethoven, că m-a năpădit febra şi am căzut la pat. Cînd mi-am revenit, devenisem muzician... Faptul că mai tîrziu, familiarizat şi cu altă muzică aleasă, l-am iubit mai presus de toți şi că l-am cinstit şi l-am adorat totuşi pe Beethoven, îşi are obîrşia, fără doar şi poate, în această împrejurare.

N-am mai cunoscut nici o bucurie, în afară de una singură: să mă cufund pe de-a-ntregul în tainele acestui geniu pînă ce mi se năzărea, în sfîrşit, că am devenit o fărîmă dintr-însul. În această ipostază, de neînsemnat crîmpei al ființei sale, am început să nutresc respectul de sine-mi, să dobîndesc concepte şi idei mai înalte, pe scurt, să mă pomenesc ceea ce "deştepții" numesc, de obicei, un aiurit. Nebunia mea era însă blajină şi nu dăuna nimănui. Pîinea cu care mă hrăneam, această stare, era foarte uscată; băutura pe care o sorbeam, searbădă; la noi, lecțiile pe care le predai nu te pricopsesc, cinstită lume şi executori ai testamentului meu!

Am trăit, astfel, o bucată de vreme în cămăruța mea de la mansardă, pînă cînd, într-o bună zi m-a fulgerat gîndul că bărbatul a cărui creație o pretuiam mai mult decît orice se mai află în viață. Mi se părea de neînțeles faptul că încă nu mă gîndisem la asta, nu-mi trecuse prin minte că Beethoven există, că s-ar putea îndestula cu pîine şi ar putea să respire,

ca oricare dintre noi. Dar acest Beethoven trăia la Viena şi era, la rîndul său, un biet muzician german!

Liniştea-mi pierise! Toate gîndurile mi se concentraseră într-o singură dorință: să-l văd pe Beethoven! Nici un musulman n-ar fi putut dori cu mai multă ardoare să plece în pelerinaj la mormîntul profetului său, decît mine, care nu mai visam decît să mă aştern la drum către cămăruța în care locuia Beethoven.

Dar de unde să încep pentru a-mi putea înfăptui visul? Pînă la Viena era cale lungă şi, pe deasupra, mai avem nevoie şi de bani; eu, sărmanul, cîştigam abia cît să-mi duc zilele.

N-aveam încotro, eram silit să născocesc un mijoc neobişnuit prin care să-mi fac rost de suma necesară călătoriei.

Am prezentat unui editor cîteva sonate pentru pian, compuse după modelul Maestrului. În cîteva cuvinte, omul mi-a dat de înțeles că n-aş fi în toate mințile cu sonatele astea ale mele. Dar m-a povățuit — pentru cazul în care aş dori să cîştig cîțiva taleri, compunînd — să încerc a-mi dobîndi o mică faimă scriind galopuri şi potpuriuri. M-am îngrozit. Însă dorința de a-l vedea pe Beethoven mă birui. Am compus galopuri şi potpuriuri, iar în răstimpul acesta m-a cotropit ruşinea. Nu-mi puteam îndrepta privirile spre Beethoven — mă temeam să nu-l profanez. Din nenorocire, această primă jertfă a nevinovatei mele a rămas cu totul nerăsplătită: editorul mă lămuri că va trebui — mai întîi — să-mi cuceresc un oarecare renume. Din nou mă năpădi groaza şi alunecai în deznădejde. Dar din această deznădejde s-au născut cîteva admirabile galopuri, pentru care, de astă dată am obținut şi nişte bani; mi-am făcut, în sfîşit, socoteala, considerînd că am adunat de ajuns pentru a-mi putea înfăptui proiectul.

Se scurseseră însă doi ani, veme în care m-am temut necontenit că Beethoven ar putea să moară, mai înainte ca eu să-mi fi făurit un nume cu ajutorul galopurilor şi al potpuriurilor. Slavă Domnului, am avut parte de strălucirea

numelui meu! O, mare Beethoven, iartă-mi această faimă; a fost doar prețul plătit spre a te putea vedea!

Ah, cîtă bucurie! Îmi vedeam țelul atins! Oare cine să fi fost mai fericit decît mine? Îmi puteam lega bocceaua, după care să mă aştern la drum — spre Beethoven!

Cînd am închis poarta în urma mea şi am pornit spre miazăzi, m-a străbătut un fior straniu.

M-aş fi urcat bucuros într-o diligență, nu fiindcă mă înspăimântau ostenelile drumului străbătut cu pasul (oh, care era truda ce n-aş fi îndurat-o cu dragă inimă, numai să pot ajunge la țintă!), ci pentru că în chipul acesta m-aş fi văzut mai degrabă la Beethoven.

Dar, spre a fi în stare să-mi plătesc biletul de călătorie, făcusem încă prea puțin pentru... renumele meu de compozitor de galopuri! Aşadar, am acceptat toate greutățile, socotindu-mă fericit că am ajuns atît de departe, încît ele să mă poarte pînă la destinație.

Cît eram de înflăcărat! Şi ce vise mă bîntuiau! Nici un îndrăgostit care, după o îndelungată despărțire, se întorcea la iubirea tinereții sale, nu putea fi mai fericit.

ASTFEL, am păşit pe frumoasele plaiuri ale Boemiei, țara harpiştilor şi a cîntăreților de stradă.

Într-un orăşel, am întîlnit trupa unor muzicanți ambulanți — o mică orchestră alcătuită dintr-un basist, doi violonişti, doi cornişti, un clarinetist şi un flautist; pe lîngă aceştia mai erau o harpistă şi două cîntărețe cu voci cristaline. Executau dansuri şi interpretau lieduri; cîştigaseră nişte bani — apoi şi-au văzut de drum.

I-am întîlnit din nou la marginea şoselei, pe o pajişte frumoasă, umbrită; poposiseră să se ospăteze. M-am alăturat lor, arătîndu-le că sînt tot un muzician pribeag. Ne-am împrietenit pe dată. Şi pentru că ei interpretau dansuri i-am întrebat, sfios, dacă nu cumva cîntaseră şi galopurile mele. Dragii de ei! Nu cunoşteau galopurile mele!

Lucru care mi-a făcut mult bine...

I-am întrebat dacă nu se îndeletniceau şi cu altfel de muzică, în afara celei de dans.

— Cum să nu, răspunseră, dar numai pentru noi, nu în auzul lumii alese.

Şi-au scos la iveală partiturile — şi am zărit marele septuor de Beethoven! Uimit, i-am întrebat dacă îl cîntau şi pe acesta.

— De ce nu? replică cel mai în etate. Joseph are o mînă vătămată, acum nu poate cînta la vioara a doua; altminteri ne-am fi oferit, pe loc, o bucurie. Cu acest septuor!

Scos din fire, am apucat vioara lui Joseph, i-am făgăduit să-l înlocuiesc după puteri şi am început să cînt!

Ce desfătare!

Aici, într-o margine de şosea din Boemia, sub cerul liber, septuorul lui Beethoven, executat de nişte interpreți de dansuri, cu puritate, corectitudine şi atît de adîncă simțire, cum rar izbutesc chiar virtuozii desăvîrşiți! O, mare Beethoven, ți-am adus o ofrandă vrednică de tine!

Atacam tocmai finalul — în locul acela şoseaua cotea în sus, pe un povîrniş — cînd apăru o trăsură. Se apropia alene şi fără zgomot. În cele din urmă, se opri în dreptul nostru. Tolănit între perne, se afla un bărbat tânăr, uimitor de înalt şi din cale afară de blond, ascultînd cu oarecare luare aminte orchestra noastră. Apoi, a lăsat să-i cadă din trăsură o monedă de aur, după care porni mai departe, în timp ce-i spunea ceva slujitorului său, adresîndu-i-se în limba engleză — fapt datorită căruia am priceput că trebuia să fie vreun englez.

Întîmplarea ne-a indispus.

Din fericire terminasem execuția septuorului şi-mi îmbrățişam prietenii. Doream să-i însoțesc, dar îmi explicară că din locul acela ei vor părăsi şoseaua, apucînd-o pe un drum de țară, pentru a se întoarce, de astă dată, în satul lor de baştină. Dacă cel care mă aştepta n-ar fi fost însuşi Beethoven, i-aş fi însoțit, fără nici o zăbavă, pînă acolo. Aşa

că ne-am despărțit emoționați, în bună înțelegere. Mai tîrziu mi-am adus aminte că nimeni nu ridicase moneda de aur a englezului.

ÎN PRIMUL han la care am poposit pentru a mai prinde puteri, am dat peste englez, aşezat la o masă îmbelşugată. Mă privi îndelung; într-un tîrziu mi se adresă într-o germană acceptabilă:

— Unde sînt colegii dumneavoastră? întrebă el.

— În drum spre meleagurile lor, am răspuns.

— Luați-vă vioara şi mai cîntați ceva. Aveți aici nişte bani!

Asta mă necăji.

I-am explicat că nu cîntasem pentru bani — şi apoi, nici n-aveam vioară. L-am lămurit, pe scurt, cum m-am întîlnit cu acei muzicanți.

— Erau muzicanți pricepuți, replică englezul, iar simfonia de Beethoven a fost, la rîndul ei, foarte izbutită.

Afirmația lui m-a surprins. L-am întrebat dacă se îndeletniceşte cu muzica.

— Yes, mi-a răspuns. De două ori pe săptămînă cînt la flaut, joia cînt la cornul de vînătoare, duminicile compun.

Era cam mult. Mă minunam! În viața mea nu auzisem ceva despre niscaiva muzicieni englezi rătăcitori. Socoteam, de aceea, că trebuie să fie un ins foarte înstărit, de vreme ce-şi putea îngădui să călătorească într-un echipaj atît de arătos.

L-am întrebat dacă era muzician de profesie, ori ba.

Mult timp n-am primit nici un răspuns. În sfîrşit mi-a mărturisit cu glas coborît că are o mulțime de bani. Greşeala mea era evidentă; în orice caz, întrebarea pe care i-o pusesem îl ofensase. Am amuțit stingherit, aplecîndu-mă asupra prînzului meu modest. Însă englezul, după ce mi-a aruncat o nouă şi stăruitoare căutătură, a reînceput:

— Îl cunoaşteți pe Beethoven?

I-am răspuns că nu fusesem niciodată la Viena şi că tocmai acum am de gînd să ajung pînă acolo, pentru a-mi

împlini cea mai arzătoare dorință a vieții; aceea de a-l vedea pe Maestrul venerat.

— De unde veniți? se interesă el.

— De la L...

— Nu e prea departe! Eu vin din Anglia. Țin şi eu să-l cunosc pe Beethoven. Îl vom cunoaşte amîndoi... e un compozitor renumit.

Ce coincidență stranie, mi-am zis în gînd. Slăvite Maestre, în cîte chipuri deosebite ne atragi tu! Ne îndreptăm spre tine, unii pe jos... alții în caleaşcă...

Englezul mă interesa; mărturisesc însă că îl cam pizmuiam pentru echipajul său. Mi se părea totuşi că istovitorul meu pelerinaj, pe jos, e mai încărcat de pietate şi de smerenie, iar scopul trebuie să mă fericească mai mult decît pe unul care călătoreşte țanțoş, plin de sine şi de bani.

În clipa aceea se auzi chemarea surugiului.

Englezul porni, strigîndu-mi peste umăr că el avea să-l vadă pe Beethoven înaintea mea!

O luasem abia de cîteva ore pe urmele sale, în lungul şoselii, cînd, pe neaşteptate, am dat din nou peste el. Se frînsese o roată a trăsurii. Stătea cufundat pe perne, într-o linişte majestuoaisă, cu slujitorul îndărătul său, deşi trăsura se înclinase de-a binelea într-o parte; surugiul lipsea.

Am aflat că era aşteptat din urmă — alergase într-un sat destul de îndepărtat să găsească un fierar. Zăbovea cam de multă vreme, şi pentru că slujitorul nu cunoştea decît limba engleză m-am hotărît să plec eu însumi în sat şi să pun totul în mişcare — surugiu şi fierar.

Peste primul am dat într-o cîrciumă, cinstindu-se cu rachiu şi fără să se prea sinchisească de englez; totuşi, am izbutit fără multă vorbă să-l aduc înapoi, la trăsura cu roata sfărîmată. L-am urnit şi pe fierar.

Dreseră stricăciunea.

Englezul mi-a promis că mă va anunța la Beethoven, apoi şi-a văzut de drum.

ERAM adînc indispus cînd, a doua zi, l-am zărit iar, tot pe şosea! De data asta însă, fără vreo roată stricată.

Se oprise în drum şi citea calm, la umbra unui fag. Părea mulţumit, cînd băgă de seamă că mă apropiam, venind din urmă.

— Am aşteptat aici, multe ore — rosti — deoarece mi-am dat seama că v-am nedreptăţit neinvitîndu-vă să veniţi cu mine, la Beethoven. Călătorind cu trăsura e mult mai bine decît pe jos. Urcaţi şi dumneavoastră.

Eram din nou nedumerit. Am şovăit un răstimp, e adevărat, întrebîndu-mă dacă nu cumva ar trebui să-i accept invitaţia. Mi-am amintit însă la vreme de legămîntul pe care îl făcusem în ajun, cînd am urmărit plecarea englezului, în caleaşcă; îmi făgăduisem ca, în ciuda oricăror împrejurări, să-mi duc pelerinajul la bun sfîrşit, aşa, pe jos.

Am rostit totul, cu voce tare. Era rîndul englezului să se mire, mintea lui însă nu putea pricepe.

Îşi repetă oferta adăugind şi faptul că mă aşteptase ore întregi, cu toate că zăbovise cam mult la popasul de noapte, pentru repararea temeinică a roţii şubrezide. Am rămas neclintit; stăpînul caleştii porni cam intrigat.

E drept că nutream faţă de el o antipatie ascunsă; mă încerca un fel de presimţire mohorîtă — anume că acest englez îmi va pricinui mari necazuri. Pe deasupra, veneraţia sa pentru Beethoven ca şi intenţia de a-l cunoaşte mi se păreau mai degrabă toanele de filfizon, ale unui gentleman înstărit, decît năzuinţa adîncă, lăuntrică a unui suflet entuziast. De aceea, decît să pîngăresc, printr-o înţelegere cu el, dorul meu pios, preferam să fug.

Dar, ca şi cum soarta ar fi ţinut să-mi atragă luarea aminte asupra relaţiei primejdioase în care nimerisem cu acest getleman, îl întîlnii iarăşi, în seara aceleiaşi zile, oprit în faţa unui han. Părea ca mă aşteaptă. Şedea în trăsură, răsucit, şi privea şoseaua în urmă-i, părînd că vine în întîmpinarea mea.

— *Sir,* mi se adresă, v-am aşteptat din nou, multe ceasuri. Vreţi să călătoriţi cu mine pînă la Beethoven?

De astă dată uimirii mele i se adăugară şi fiorii unei tainice spaime. Îmi era cu neputinţă să-mi explic această neobişnuită stăruinţă a sa în a-mi fi de folos, în alt fel decît că englezul, prinzînd de veste că sila mea creşte într-una, încearcă să se ţină scai de mine pentru a-mi face vreun rău. Cu ciudă neascunsă i-am respins, încă o dată, oferta.

În clipa aceea, strigă cu trufie:

— *Goddam!* Puţin îl preţuieşti dumneata pe Beethoven! Eu am să-l văd în curînd!

Zorit, a pornit la drum, ca-n zbor. De rîndul acesta, a fost cu adevărat ultima întîlnire pe care am avut-o — pe calea încă lungă, pînă la Viena — cu acest vlăstar al insulelor.

IATĂ-MĂ, în sfîrşit, păşind pe străzile Vienei!

Atinsesem ţelul pelerinajului meu. Cu ce simţăminte pătrundeam în această Mecca a credinţei mele! Mi se ştergea din amintiri întreaga trudă a unei călătorii anevoioase şi lungi. Ajunsesem la ţintă, între zidurile care-l înconjurau pe Beethoven.

Eram prea adînc tulburat pentru a putea chibzui de îndată la îndeplinirea planului meu.

În primul rînd — ce-i drept — m-am străduit să aflu unde locuieşte Beethoven, dar numai pentru a trage în vecinătatea sa.

Cam peste drum de clădirea în care locuia Maestrul, se afla un han nu prea arătos; am închiriat o cămăruţă la al cincilea cat al acestuia. Acolo mă pregăteam pentru cel mai de seamă eveniment al vieţii mele: vizita la Beethoven.

După ce vreme de două zile m-am odihnit reculegîndu-mă, neieşind nici pentru masă şi fără a cerceta Viena măcar cu o privire, mi-am luat inima în dinţi, am părăsit hanul şi am traversat uliţa de-a curmezişul, pînă la casa aceea stranie.

Mi s-a spus că domnul Beethoven lipseşte. Era tocmai ceea ce îmi convenea; un răgaz eu să-mi mai vin în fire. Dar, deoarece în cursul zilei mi s-a dat încă de patru ori acelaşi răspuns (şi adevărul e că pe un anumit ton, ridicat), am socotit ziua aceea drept o zi cu ghinion şi, descurajat, am renunțat la vizită.

Pe cînd mă întorceam agale la han, de la rutul întîi al acestuia mă salută, pe neaşteptate, destul de binevoitor... englezul meu.

— L-ați văzut pe Beethoven? mă întrebă el strigînd.

— Încă nu! Nu l-am putut găsi! i-am replicat, necăjit de întîlnirea care se repeta pentru a nu ştiu cîta oară.

Pe scară mi-a ieşit în cale şi m-a poftit în odaia lui, cu o surprinzătoare prietenie.

— Domnul meu — mi se adresă — astăzi v-am zărit intrînd în casa lui Beethoven de cinci ori. Eu mă aflu aici de multe zile. Mi-am luat o cameră la hotelul acesta păcătos, ca să fiu în apropierea sa. Credeți-mă că e foarte greu să vorbeşti cu Beethoven. E un gentleman tare capricios.La început, de şase ori m-am dus la el şi tot de atîtea ori mi s-a arătat uşa. Acum, mă scol cu noaptea-n cap şi pîndesc la fereastră, pînă seara tîrziu, ca să-l văd plecînd de acasă. Dar gentlemanul pare să nu iasă niciodată.

— Credeți deci că Beethoven a fost şi astăzi acasă şi a refuzat să mă primească? am izbucnit eu consternat.

— Asta se înțelege! Dumneavoastră şi cu mine sîntem refuzați. Şi mi-e din cale afară de neplăcut, deoarece nu am venit să cunosc Viena, ci pe Beethoven.

Vestea m-a tulburat.

Nu de mai puține ori mi-am încercat norocul şi a doua zi, dar totul a fost în zadar, porțile paradisului meu rămînînd închise.

Englezul, care mă iscodea tot timpul de la fereastră, află că Beethoven nu locuia înspre stradă. Era un pisălog, dar şi un

om neînchipuit de perseverent. Răbdarea mea era pe ducă — aveam, fără îndoială, mai multe pricini decît el.

Încetul cu încetul s-a scurs o săptămână, fără să-mi pot atinge scopul, iar ceea ce agonisisem de pe urma galopurilor, nu-mi îngăduia o şedere prea îndelungată la Viena. Pe nesimțite m-a cuprins deznădejdea.

I-am împărtăşit hangiului necazul meu. Acesta surîse şi-mi făgădui să înlăture cauzele mîhnirii mele, dacă-i promit să nu-l dau de gol în fața englezului. Cu gîndul la nenorocul meu, am rostit legămîntul cerut.

— Vedeți dumneavoastră, zise, în sfîrşit, cinstitul hangiu, aici vin numeroşi englezi ca să-l vadă şi să-l cunoască pe domnul van Beethoven. Asta însă îl necăjeşte tare mult pe domnul van Beethoven, iar indiscreția lor îl umple de mînie. Şi face totul pentru ca nici un străin să nu-i treacă pragul. E un om ciudat. Şi trebuie să i-o trecem cu vederea. Lucrul acesta însă aduce numai foloase hanului meu; de obicei e tixit de englezi care, datorită greutăților ce le întîmpină în încercările lori de a vorbi cu domnul van Beethoven, sînt siliți să rămînă oaspeții mei mai multă vreme. Dar, pentru că dumneavoastră îmi făgăduiți să nu-i alungați pe aceşti domni, nădăjduiesc săi găsesc un mijloc ca să puteți ajunge la domnul van Beethoven.

Iată un lucru foarte încurajator!

Aşadar, nu izbuteam să-mi ating țelul pentru că, sărman de mine, treceam drept englez! Oh! cum se adeverea presimțirea mea... Piaza rea era englezul!

Mă bătea gîndul să mă mult de la han fără nici o amînare, deoarece în casa lui Beethoven, toți care locuiau aici erau socotiți englezi — şi din pricina asta eram năpăstuit. Mă rețînu totuşi făgăduiala hangiului — anume că-mi va înlesni o întrevedere cu Beethoven, deci şi posibilitatea de a-i vorbi.

Englezul, pe care acum îl detestam din adîncul ființei mele, se apucase între timp de felurite maşinațiuni, încercînd şi mita, dar totul rămase de prisos.

AU MAI trecut astfel, fără nici un rost, alte cîteva zile; "averea" mea se topea văzînd cu ochii cînd, în sfîrşit, hangiul mă încredința că nu-l mai puteam scăpa pe Beethoven dacă mă voi duce la grădina unei anumite berării, unde acesta se arăta aproape zilnic, la aceeaşi oră. Tododată am obținut de la sfătuitorul meu cîteva desluşiri privitoare la înfățişarea marelui Maestru, indispensabile pentru recunoaşterea sa fără greş.

M-am înviorat şi am hotărît să-mi încerc norocul chiar în ziua aceea.

Era cu neputință să-l întîlnesc pe Beethoven la plecarea sa de acasă, deoarece ieşea întotdeauna printr-o portiță dosnică; aşadar, nu-mi rămînea decît grădina berăriei.

L-am căutat acolo, însă în zadar, dealtfel ca şi în următoarele două zile.

În cea de a patra, pe cand îmi îndreptam din nou paşii spre grădină, la ora obişnuită fatalitate! — am băgat de seama, spre desperarea mea, că englezul mă urmărea de departe cu deosebită luare aminte.

Nefericitul, țintuit tot timpul la fereastră şi nelăsînd să-i scape nici o mişcare, fusese izbit de faptul că eu plecam zilnic, la aceeaşi oră, într-o anumită direcție; bănuise îndată că dibuisem vreo pistă care ducea la Beethoven. Şi hotărîse să profite de presupusa mea descoperire.

Îmi relată toate acestea cu cea mai deplină seninătate şi mă încunoştiință, de asemenea, că era decis să mă urmărească pretutindeni.

De prisos m-am străduit să-l păcălesc şi să-l conving că aveam de gînd să trec pe la o berărie oarecare, doar aşa, pentru a mă destinde — şi că berăria cu pricina era prea puțin vrednică a fi luată în seamă de-un gentleman de talia sa. Rămase neclintit în hotărîrea lui, iar eu nu aveam altceva de făcut decît să-mi blestem urista!

În cele din urmă am renunțat la politețe, încercînd să mă descotorosesc de el prin grosolănie; dar nici gînd să se lase

amăgit! Se mulțumea să surîdă cu nepăsare. Avea ideea: lui fixă: să-l vadă pe Beethoven — de rest nu se sinchisea!

Şi cu adevărat, în această zi mi-a fost dat, ca pentru întîia oară, să-l pot vedea — în sfîrşit! — pe marele Beethoven. Nici un cuvînt n-ar fi în stare să zugrăvească entuziasmul meu dar, în acelaşi timp, şi furia din clipa în care, pironit lîngă gentlemanul meu, am zărit apropiindu-se bărbatul a cărui ținută şi înfățişare corespundeau întru totul imaginii schițate de hangiu.

Priveam lunga-i redingotă albastră, pletele cărunte, răvăşite, aerul şi expresia feței, toate aidoma celor din portretul pe care-l plăzmuisem în închipuire şi care plutise multă vreme în fața ochilor mei. Nu mă puteam înşela: îl recunoscusem din prima clipă.

A trecut grăbit pe lîngă noi, cu paşii mărunți.

Surpriza şi venerația îmi încătuşară simțămintele.

Englezul nu pierdea din ochi nici una din mişcările mele; totodată, cu priviri iscoditoare cerceta pe noul venit care se retrăsese în colțul cel mai ferit al grădinii, pustie încă la ora aceea, şi comandase nişte vin, rămînînd apoi, o vreme, dus pe gînduri.

Inima, zvîcnind cu putere, îmi spunea: *el este!* Am uitat pentru cîteva clipe de vecinul meu, ațintindu-mi ochii lacomi, cu o nespusă tulburare, asupra bărbatului al cărui geniu îmi stăpînea în întregime toate gîndurile şi sentimentele, de cînd gîndeam şi simțeam în mod conştient. Fără voie, am început să vorbesc încetişor, pentru mine, prins de un soi de monolog care se încheia cu o întrebare răspicată:

— Aşadar, cel pe care-l văd eşti tu, van Beethoven?

Nimic nu-i scăpa deznădăjduitului meu tovarăş; aplecat, foarte aproape de mine, asculta cu răsuflarea reținută şoaptele mele. Din extazu-mi adînc m-au trezit brusc nişte vorbe:

— Yes! Acest gentleman e Beethoven! Veniți să ne prezentăm imediat!

Cuprins de spaimă şi alarmat, m-am agăţat de braţul afurisitului de englez.

— Ce vreţi să faceţi? am strigat eu. Vreţi să ne compromitem în localul acesta, aşa, neţinînd seama de buna-cuviinţă?

— Oh, făcu el, acesta-i un prilej straşnic; altul mai potrivit nu vom găsi prea lesne.

Zicând acestea, scoase la iveală un fel de caiet cu însemnări, dînd să se repeadă către bărbatul în redingotă albastră.

Scos din fire de atîta nechibzuinţă, l-am apucat de pulpana hainei, strîngîndu-i-o cu violenţă:

— A dat necuratul în dumneata?!

Incidentul n-a scăpat străinului. Cu un sentiment penibil, păru să ghicească faptul că el ar fi pricina agitaţiei şi, după ce îşi goli paharul, zorit, se ridică, pregătindu-se de plecare.

Englezul prinse însă de veste şi se smulse din strînsoarea mea cu atîta putere, încît îmi lăsă în mînă una din pulpanele hainei, dînd apoi buzna în calea lui Beethoven.

Acesta încercă să se ferească, dar nemernicul i-o luă înainte, îi făcu o ceremonioasă plecăciune — după preceptele ultimei mode britanice — şi i se adresă astfel:

— Am cinstea să mă recomand atît de vestitului compozitor şi preaonoratului domn Beethoven.

N-a fost chip să mai adauge altceva, deoarece, la primele cuvinte, Beethoven, după ce-mi aruncă o ochire, făcu un adevărat salt în lături şi cît ai bate din palme, dispăru din grădină.

Cu toate acestea, îndărătnicul insular era hotărît să se arunce pe urmele fugarului astfel că, într-o furioasă pornire, m-am încleştat de cealaltă pulpană a hainei. Se opri, uimit întrucîtva şi strigă cu voce stranie:

— *Goddam!* Acest gentleman e demn să fie englez! E fără doar şi poate un om mare. Şi nu voi precupeţi nimic pentru a-l cunoaşte!

Am rămas împietrit; această jalnică pățanie nimicea orice speranță de a-mi vedea împlinită cea mai fierbinte năzuință a inimii. De fapt, pricepeam că de acum încolo, devenise cu desăvîrşire zadarnic să mai întreprind vreun pas obişnuit pentru a mă apropia de Beethoven. În *starea* mea materială total descumpănită, nu-mi rămînea altceva de făcut decît să pornesc fără întîrziere spre casă ori, spre a-mi realiza țelul, să mă decid la un pas desperat.

Primul gînd m-a cutremurat pînă în adîncul sufletului. Cum aş fi putut îndura fără a mă prăbuşi, să văd închizîndu-se pentru totdeauna ultimele porți ale unui sanctuar de care acum eram atît de aproape?

Aşadar, înainte de a renunța la tămăduirea miletului meu, doream să mai încerc un gest deznădăjduit. Dar care putea fi gestul şi ce cale trebuia să urmez?

O BUNĂ bucată de vreme n-am putut născoci nimic eficace. Aveam conştiința paralizată. Imaginației mele atît de ațîțate nu i se oferea altceva decît amintirea celor trăite — clipa în care am rămas cu pulpana englezului acesta insuportabil în mînă. Nu-mi scăpase privirea piezişă ce mi-o aruncase Beethoven, în timpul acelui nefast incident. Nefericitul de mine! Pricepeam ce însemna căutătura aceea: vedea în mine un englez!

Acum, la ce să mai recurg pentru a şterge bănuiala Maestrului? Totul trebuia rezumat la posibilitatea de a-l face să priceapă cît mai limpede că nu sînt decît un biet suflet german ,— unul copleşit de mizeriile vieții, dar animat de un entuziasm nepămîntean.

Astfel, în cele din urmă, am hotărît să-mi deschid inima scriindu-i. Şi am făcut-o. I-am scris. I-am înfățişat pe scurt povestea vieții mele: cum devenisem muzician, cît îl veneram şi cît de mult doream sa-l cunosc. Cum am jertfit doi ani încercînd să-mi fac un nume, compunînd galopuri, cum mi-am început şi mi-am dus la capăt pelerinajul, cîte supărări a

abătut englezul asupră-mi... Şi cît e de îngrozitoare situația mea .

În timp ce-mi înşiram necazurile mi-am simțit inima uşurată şi un sentiment de voluptate, ba chiar iluzia unei anumite intimități au pus stăpînire pe mine, mi-am presărat scrisoarea, fără multă sfială, cu imputări destul de îndrăznețe pentru nemeritata asprime de care Maestrul mi-a făcut parte — mie, celui atît de neajutorat!

În sfîrşit, mi-am încheiat scrisoarea cu sinceră însuflețire. Cînd am aşternut adresa pe plic: "Domnului Ludwig van Beethoven", în fața ochilor mei juca un licăr de lumină!

Am mai îngînat o rugă, apoi am predat eu însumi scrisoarea, la casa lui Beethoven.

Mă întorceam la han, furat de entuziasm, cînd — cerule! — în fața mea răsări din nou blestematul acela de englez!

De la fereastra sa, îmi surprinsese şi acest ultim pas. Citise bucuria speranței înscrisă pe chipul meu; era suficient ca şi de data asta să încap în puterea lui.

Într-adevăr, oprindu-mă pe scări m-a întrebat:

— Ei, e vreo speranță? Cînd îl *vom* vedea pe Beethoven?

— Niciodată! Niciodată! am strigat cu deznădejde. Pe dumneata Beethoven nu vrea să te vadă niciodată! Lasă-mă-n pace, nesuferitule! Noi n-avem nimic de împărțit!

— Ba avem foarte multe, răspunse cu sînge rece. Unde e pulpana hainei mele, *Sir?* Cine v-a îngăduit să v-o însuşiți cu de-a sila? Ştiți că sînteți vinovat de purtarea lui Beethoven față de mine? Cum ar fi admis să intre în relații cu un gentleman al cărui costum avea o singură pulpană?!

Scos din sărite de învinuirea pe care mi-o arunca, am strigat:

— Domnule, am sa vă înapoiez pulpana! Păstrați-o în semn de ruşinoasă amintire a jignirii pe care i-ați adus-o marelui Beethoven şi a năpastei pe care o abateți asupra unui sărman muzician! Adio, să nu ne mai întâlnim, niciodată, niciodată!

Încercă să mă rețină şi să mă potolească, asigurîndu-mă că mai are numeroase costume în cea mai desăvîrşită stare.

Numai să-i spun cînd era Beethoven dispus să *ne* primească.

Fără să mai şovăi, am luat-o la goană, în sus, spre al cincilea cat, şi m-am închis în odaia mea, în aşteptarea răspunsului lui Beethoven.

Cum să pot povesti tot ce mi-a fost dat să trăiesc cîteva ore mai tîrziu, cînd am primit, în adevăr, un petec de coală muzicală, pe care o mină grăbită scrisese:

"Vă cer scuze domnule R…, însă vă rog să mă vizitați abia mîine, înainte de masă. Astăzi sînt ocupat , am de expediat prin poştă un pachet cu partituri. Vă aştept, aşadar, mîine. Beethoven."

Am căzut în genunchi, mulțumind cerului pentru nemăsurata lui îndurare. Lacrimi fierbinți mi-au împăienjenit privirea. În cele din urmă, tot ce simțeam a răbufnit într-o sălbatică bucurie. Sărind ca un aiurit, am încins un dans, dînd roată cămăruței mele. Nu mai ştiu ce țopăiam, îmi amintesc numai faptul că la un moment dat, spre marea mea ruşine, am băgat de seamă că fluieram unul din galopurile mele.

Această tristă descoperire m-a ajutat să-mi vin în fire. Am ieşit din cămăruță şi am părăsit hanul, năpustindu-mă, beat de fericire, pe străzile Vienei.

DOAMNE!… De atîta suferință uitasem de-a binelea că mă aflu la Viena. Forfota voioasă a locuitorilor acestui oraş imperial era fermecătoare. Mă stăpînea entuziasmul şi priveam totul cu ochi înflăcărați. Setea de viață, cam superficială, e drept, a vienezului, mi se părea o căldură vitală, plină de prospețime. Uşuratica sa ardoare, neîngrădită de vreo severitate, o consideram doar receptivitate deschisă în fața oricărei frumuseți.

Cercetam tocmai afişele celor cinci teatre… Cerule! Unul anunța *Fidelio,* operă de Beetho-ven. Trebuia să intru neapărat, chiar dacă suma pe care o agonisisem cu galopurile mele se împuțina şi mai mult!

Cînd am ajuns în stal, începea uvertura. Era o nouă versiune care, sub titlul *Leonore,* suferise mai de mult un eşec — spre cinstea pretențiosului public al Vienei. Nici în această a doua formă nu mai auzisem opera, nicăieri. Închipuiți-vă, aşadar, încîntarea care mă legăna ascultînd-o pentru întîia oară în această nouă, minunată transcriere.

O fată foarte tînără interpreta rolul Leonorei; dar această cîntăreață părea, încă din firava-i tinerețe, de-a dreptul cununată cu geniul lui Beethoven. Cu cîtă ardoare şi poezie, cît de adînc zguduitor o înfățişa pe această neobişnuită femeie!

Numele ei era Wilhelmine Schröder.

O cîntăreață care şi-a cucerit înalte merite lăcînd accesibilă poporului german opera lui Beethoven; pentru că, într-adevăr, în seara aceea i-am surprins pe vienezi, atît de superficiali, răpiți de un nestăvilit entuziasm. În ceea ce mă priveşte, părea că cerul s-a deschis în fața mea! Eram transfigurat de adorație pentru geniul care, întocmai ca pe Florestan, mă călăuzise spre lumină şi libertate, smulgîndu-mă din beznă şi robie.

În noaptea aceea n-am putut închide ochii. Ultimele întîmplări şi ceea ce mă aştepta a doua zi — toate erau prea copleşitoare pentru o le putea încredința, netulburat, vreunui vis. Vegheam ca într-o lume ireală, pregătindu-mă să mă înfățişez lui Beethoven.

În sfîrşit, mijiră zorile,— aşteptam ceasul potrivit pentru vizită. Bătu şi acesta... Am pornit!

Mă aflam în pragul celui mai de seamă eveniment al vieții mele; gîndul acesta mă cutremura. Dar mi se mai hărăzise o cumplită încercare! Rezemat de uşa locuinței lui Beethoven ma aştepta cu mult sînge rece... englezul, piaza rea!

Afurisitul mituise toată lumea. Prin urmare şi pe hangiul nostru, care citise înaintea mea biletul deschis, trimis de Beethoven, trădînd cuprinsul insularului.

Cînd l-am zărit m-a inundat o sudoare rece se destrăma întreaga poezie, orice urmă a luărilor emoții: eram din nou la

cheremul lui!

— Veniți să *ne* prezentăm lui Beethoven! a început mizerabilul.

În prima clipă am fost ispitit să recurg la o minciună, pretinzînd că nici vorbă nu era să fiu în drum spre Beethoven. El îmi reteză însă putința oricărei eschive, relatîndu-mi cu mare franchețe chipul în care mi-a descoperit secretul. Şi declară că e decis să nu se dezlipească de mine, decît după ce vom fi ieşit de la Beethoven.

Am încercat să-l determin mai întîi cu binele sa renunțe la planul său, — de-a surda insă! M-am înfuriat, dar în zadar! În cele din urmă mi-am pus nădejdea în iuțeala picioarelor mele. M-am năpustit pe scări ca o săgeată, smucind de clopoțel, ca un turbat.

Dar pînă să se deschidă uşa, gentlemenul a ajuns lîngă mine şi m-a apucat de poala surtucului, zicîndu-mi cu toată furia:

— Nu-mi veți scăpa! Am un anumit drept asupra pulpanei hainei dumneavoastră; mă voi ține de ea pînă ce ne vom vedea în fața lui Beethoven.

Îngrozit, m-am răsucit căutînd să mă smulg — da, mă simțeam ispitit să mă apăr de trufaşul fiu al Albionului, recurgînd la acte de violență!

...În clipa aceea s-a deschis uşa. Apăru bătrîna menajeră. Zărindu-ne în halul acela s-a întunecat la față şi dădu, pripită, să închidă uşa. Înspăimîntat, mi-am strigat numele, adăugînd că am fost poftit de domnul Beethoven. Bătrîna stătea totuşi în cumpănă, privirea englezului părînd să-i inspire temeri, întemeiate de altfel, cînd pe neaşteptate, în uşa cabinetului se ivi însuşi Beethoven.

Profitînd de această clipă, am intrat fără să mai stau pe gînduri, hotărît să mă prezint Maestrului pentru a-mi cere scuze. Dar, în acelaşi timp, l-am tîrît înăuntru şi pe englezul încleştat încă de mine. Îşi împlinea amenințarea — aceea de a mă elibera din strînsoare numai în prezența lui Beethoven.

Am făcut o plecăciune şi, bîlbîindu-mă, mi-am rostit numele. Cu toate că în nici un caz nu-l putea pricepe, părea totuşi să ştie că mie îmi scrisese.

M-a invitat să intru în odaie. Însoțitorul meu, fără să se mai sinchisească de privirile intrigate ale lui Beethoven, se strecură grăbit, în urma mea.

Iată-mă în sanctuar! Însă jalnica încurcătură în care mă aruncase afurisitul de englez îmi răpise calmul de care aveam atîta nevoie pentru a-mi trăi fericirea cu demnitate.

Ținuta lui Beethoven nu era nicidecum una care să impresioneze plăcut ori să atragă. Era îmbrăcat destul de dezordonat, cu un halat de casă, iar mijlocul şi-l încinsese cu un fel de brîu din lînă roşie. Pletele-i lungi, cărunte şi țepoase, se ridicau; vîlvoi în jurul capului. Chipul său ursuz, neprietenos, nu putea risipi de fel sentimentul meu de jenă. Ne-am aşezat la o masă pe care zăceau, vraişte, o mulțime de hîrtii şi pene de scris.

Domnea o atmosferă încărcată, nimeni nu scotea o vorbă. Era vădit că Beethoven se în-dispusese pe loc, primind în locul unui singur oaspete, doi.

În cele din urmă a rupt tăcerea, întrebîndu-mă cu o voce aspră:

— Veniți de la L...?

Voiam să-i răspund, dar m-a întrerupt în timp ce îmi punea la îndemînă o coală de hîrtie şi un creion, rosti:

— Scrieți, vă rog. Eu nu aud...

Surzenia lui Beethoven îmi era cunoscută. Şi mă consideram pregătit. Totuşi, mi-am simțit inima străpunsă ca de un pumnal auzind glasul acesta răguşit, spart: "Nu aud!"

...Să păşeşti prin viață străin de bucurii şi sărac; să ştii că ție, singura înălțare sufletească ți-o oferă forța sunetelor şi să fii silit să spui: "Nu aud!"

Mi-am tălmăcit, într-o scăpărare de o clipă, întreaga înfățişare a lui Beethoven, adînca mîhnire zugrăvită pe obraji, nemulțumirea întunecată a privirii, îndîrjirea crispată a buzelor sale: *Beethoven nu auzea!*

Năuc, fără să ştiu prea bine ce fac, am aşternut pe hîrtie rugămintea de a mă ierta. Şi o scurtă explicaţie asupra împrejurărilor care m-au constrîns să apar în compania englezului.

Acesta şedea mut şi satisfăcut în faţa lui Beethoven care, după ce a parcurs rîndurile mele, s-a răsucit, întrebîndu-l aproape arţăgos ce anume doreşte din parte-i?

— Am onoarea… începu englezul.

— Nu înţeleg! strigă Beethoven întrerupîndu-l iritat. Nu aud şi nici nu pot vorbi prea mult. Treceţi pe hîrtie ce doriţi de la mine.

Englezul chibzui niţel, apoi scoase din buzunar un caieţel de note şi mi se adresă:

— Ei bine, scrieţi! Îl rog pe domnul Beethoven să-mi citească această compoziţie. Dacă vreun pasaj nu îi va fi pe plac, să aibă bunăvoinţa de a-l însemna cu o cruce.

I-am notat dorinţa cuvînt cu cuvînt, în speranţa că vom scăpa de el; ceea ce s-a şi întîmplat; după ce Beethoven citi compoziţia, o depuse pe masă, cu un zîmbet ciudat, dădu scurt din cap şi spuse:

— Am să v-o trimit.

Gentlemanul se arătă pe deplin mulţumit, se ridică, înclinîndu-se cu importanţă, şi îşi luă rămas bun.

Am răsuflat adînc, uşurat! Dispăruse.

ABIA acum mă simţeam cu adevărat în sanctuar. Chiar şi trăsăturile lui Beethoven se înseninau văzînd cu ochii. M-a privit o clipă, tăcut, apoi începu:

— V-a pricinuit multe necazuri englezul? Consolaţi-vă, gîndindu-vă la mine. Englejii ăştia călători m-au chinuit cumplit. Astăzi vin să vadă un muzician hărţuit de lipsuri, după cum mîine îi va interesa vreun animal ciudat. Regret că v-am confundat cu unul dintr-ai lor. Mi-aţi scris că aţi fost mulţumit de compoziţiile mele. Asta mă bucură, deoarece

acum mă bizui prea puțin pe şansa ca lucrările mele să placă publicului.

Familiaritatea cu care mi s-a adresat avu darul să înlăture pe dată sfiala ce mă stînjenea. Un fior de bucurie tresări în mine la auzul acestor cuvinte simple. I-am răspuns, în scris, că totuşi eu nu sînt singurul admirator stăpînit de un înflăcărat entuziasm pentru fiecare creație a sa, că n-aş dori nimic mai fierbinte decît, de pildă, să pot hărăzi oraşului meu natal fericirea de a-l găzdui într-o zi; s-ar convinge el însuşi de efectul pe care opera sa l-ar avea asupra întregului public.

— Da, şi eu cred, răspunse Beethoven, că lucrările mele ar interesa mai mult în Germania de nord. Vienezii mă supără adeseori , ascultă zilnic multă muzică îndoielnică, în loc să fie necontenit preocupați — cu seriozitate — de realizări cu adevărat valoroase.

Am încercat să-l contrazic, adăugind că în ajun am asistat la o reprezentație cu *Fidelio* şi că publicul vienez îşi manifestase foarte deschis însuflețirea.

— Hm, hm! Mormăi Maestrul. *Fidelio!* Dar eu ştiu că acum oamenii bat din palme doar din vanitate, convinşi fiind că transcriind această operă am ținut seama numai de povața lor... De data asta vor să-mi răsplătească osteneala şi strigă "Bravo!"... E un popor blajin, acest popor al Vienei, şi nu prea instruit; iată de ce în mijlocul său mă simt mai bine decît între "deştepți"... Acum, vă place *Fidelio?*

I-am impărtăşit impresia pe care reprezentația de aseară o făcuse asupra mea, remarcînd că prin pasajele adăugate întregul cîştigase în măreție.

— Sîcîitoare muncă, replică Beethoven. Eu nu sînt compozitor de opere, în orice caz nu cunosc vreun teatru din lumea asta pentru care aş fi dispus să mai scriu o operă. Dacă m-aş apuca să mai scriu una — dar una pe placul meu — publicul ar rupe-o la fugă; în opera mea n-ar descoperi nici urmă de arii, duete, terțele, nimic din lucrurile acelea cu care, în ziua de azi, ceilalți îşi cîrpăcesc creația. Şi ceea ce aş scrie eu, nici un cîntăreț nu s-ar încumeta să interpreteze, nici un

auditoriu n-ar fi dispus să asculte! Cunosc cu toții doar minciuna strălucitoare, prostia sclipitoare şi plictiseala siropoasă. Cel care ar realiza o adevărată dramă muzicală ar fi denunțat drept nebun — şi de fapt nebun ar fi dacă o asemenea creație n-ar păstra-o pentru sine ci s-ar aventura s-o prezinte publicului.

— Şi cum ar trebui să concepi lucrarea ca să izbuteşti o astfel de dramă muzicală, am întrebat cu aprindere?

— Întocmai ca Shakespeare, cînd şi-a scris piesele, sună răspunsul aproape violent.

Apoi Beethoven continuă:

— Cine ține cu tot dinadinsul să recurgă la femei cu voci apte să interpreteze felurite fleacuri, în dorința de a avea parte de "bravo" şi de aplauze, ar face bine să devină croitor parizian — pentru cucoane — nu compozitor dramatic! În ceea ce mă priveşte, nu sînt făcut pentru asemenea hazuri. Ştiu prea bine ca oamenii "inteligenți" socotesc că eu, în cel mai fericit caz, m-aş pricepe la muzica instrumentală, dar că într-ale muzicii vocale nu m-aş simți în largul meu. Au dreptate de vreme ce prin muzică vocală ei înțeleg numai muzica de operă. Or, eu nu mă pot familiariza cu o astfel de absurditate şi încă pe un asemenea temei! Cerul să mă ferească!

Ajunşi aici, mi-am îngăduit să-l întreb dacă el e convins cu adevărat, că după audierea *Adelaidei* sale, cineva ar cuteza să conteste atît de strălucitoarea sa vocație pentru muzica instrumentală?

— Deci *Adelaida,* răspunse după un răstimp, în final cu o seamă de lucruri mărunte care o fac să ajungă destul de repede în mîinile virtuozilor, servindu-le drept prilej pentru etalarea nemaipomenitei lor măiestrii! Dar de ce, oare, muzica vocală nu ar putea, tot atît de bine cît şi muzica instrumentală, să alcătuiască un mare gen, serios, care să fie tratat de către aceşti cântăreți superficiali cu respectul pe care, din parte-mi, îl pretind orchestrei în fața unei simfonii? Iată, de pildă, vocea bărbătească! Ea e instrumentul ce produce sunete mult mai frumoase şi mai nobile decît oricare

dintre instrumentele orchestrei. N-ar fi cu putință utilizarea ei tot atît de independentă cît şi al acestora din urmă? Ce rezultate cu totul inedite s-ar putea atinge, procedînd astfel! Pentru ca tocmai prin natura sa cu totul specială, vocea omenească ar fi pusă în valoare şi stăpînită, în mod excepțional, iar multiplele combinații ar da roade neaşteptate. Instrumentele personifică glasurile primordiale ale creațiunii şi ale naturii ceea ce exprimați dumneavoastră nu poate fi niciodată limpede definit şi statornicit. Pentru că dumneavoastră redați înseşi sentimentele primare, aşa cum au țîşnit ele din haosul acelor îndepărtate începuturi — şi poate că încă nici omul nu exista ca să le poată găzdui în inima sa. Cu totul altfel stau lucrurile cu un anumit geniu al vocii omeneşti. Ea oglindeşte inima omului şi simțirea-i armonioasă, însingurată. Caracterul ei e prin urmare limitat, dar categoric şi desluşit. Împacă-se deci aceste două elemente, unească-se! Astfel se vor confrunta, nestrunite, sentimentele primare rătăcitoare în infinit, reprezentate de instrumente, cu emoțiile clare, constante ale inimii omeneşti, tălmăcite de voce. Fuziunea acestor elemente va media, ca o binefacere, conflictul trăirilor primordiale, va croi torentului său o anumită albie, unică: iar inima omenească se va întări şi va spori fără oprelişti, încorporîndu-şi efectele primare, pentru a deveni aptă să sesizeze într-însa, fără greş, confuza presimțire de la începuturile începutului, preschimbată în scînteie divină!

Aici Beethoven se opri cîteva clipe, ca vlăguit. Apoi continuă cu un uşor oftat:

— Desigur, în tentativa de soluționare a acestei probleme te izbeşti de unele neajunsuri; cîntecului îi sînt indispensabile cuvintele. Dar cine ar fi în stare să cuprindă poezia în cuvinte care să stea la temelia unei astfel de concordii a tuturor elementelor? În cazul acesta, creația poetică trebuie să se situeze pe planul al doilea, întrucît cuvintele sînt mult prea neputincioase. În curînd veți avea la îndemînă o nouă compoziție de-a mea. Ea vă va reaminti tot ce v-am împărtăşit

acum. E vorba de o simfonie cu coruri. Vă fac atent asupra unui lucru: mi-a fost foarte greu să birui dificultățile izvorîte din neputința artei poetice chemate să-mi slujească! În cele din urmă m-am hotărît să recurg la atît de frumosul imn al "Bucuriei" de Schiller al nostru. Poartă, neîndoios, un nobil şi înălțător mesaj pe care, de bună seamă, n-ar putea să-l redea nici un vers din lumea asta...

Pînă astăzi încă realizez anevoie întreaga fericire de care am avut parte atunci! Beethoven însuşi, prin explicațiile sale, mi-a înlesnit înțelegerea deplină a ultimei sale uriaşe simfonii, abia terminată, dar necunoscută încă!

I-am mulțumit fierbinte pentru bunăvoința, fără îndoială neobişnuită, ce mi-o arătase. Şi nici nu mi-am strunit amețitoarea surpriză pe care mi-o oferise îngăduindu-mi să arunc o privire asupra zămislirii unei lucrări din marea sa operă. Aveam lacrimi în ochi. N-aş fi şovăit să îngenunchez în fața lui...

Beethoven păru să observe tulburarea mea. Îmi aruncă o privire pe jumătate abătută, pe jumătate ironică şi-mi spuse:

— Mă puteți apăra dacă vine vorba de noua mea lucrare... Luați aminte: "deşteptii" măi vor considera nebun. În orice caz, o vor striga în gura mare. Dar dumneavoastră, domnule R... vă dați seama că nu sînt eu tocmai smintit, chiar dacă altminteri sînt destul de nefericit. Oamenii îmi pretind să scriu precum îşi imaginează ei că ar fi frumos şi bine. Uită însă că eu, un biet surd, sînt osîndit să trăiesc gîndurile care-mi aparțin doar mie. Că nu-mi stă în puteri să compun altfel decît simt. Că nu pot gîndi şi nu mă pot însufleți frumusețile lor. Iată nenorocirea mea — adăugă el cu amărăciune!

S-a ridicat, şi cu paşi repezi, mărunți, a început să se agite prin odaie.

Emoționat pînă-n adîncul sufletului am sărit şi eu în picioare. Tremuram. Mă simțeam incapabil să continui această convorbire prin semne şi prin scris. Şi mi-am dat seama că sosise clipa din care prezența mea îl putea indispune pe Maestru.

Orice cuvînt de recunoştinţă şi de rămas bun, oricît de simţit l-aş fi rostit, mi se părea searbăd. M-am mulţumit să-mi iau pălăria şi să mă apropii de Beethoven. Ştiam că poate citi din privirea mea tot ce se petrece cu mine.

Părea că mă înţelege.

— Vreţi să plecaţi? Veţi mai zăbovi la Viena?

Am răspuns, pe hîrtie, că întreprinzînd această călătorie nu visasem, altceva decît să-l cunosc pe el. Că de vreme ce îmi acordase privilegiul unei atît de neobişnuite primiri, mă socoteam mai mult decît un om fericit. Cu visul împlinit puteam să pornesc, chiar a doua zi, spre casă.

Surizînd, mi-a răspuns:

— În scrisoarea dumneavoastră mi-aţi povestit în ce fel v-ati procurat banii de drum! Ar trebui să rămîneţi la Viena — aici, marfa asta-i foarte căutată...

I-am explicat că eu, cu asemenea "marfă" isprăvisem şi că nu cunoşteam altceva care să merite un astfel de sacrificiu.

— Ei, asta se mai găseşte, replică el. Eu unul — bătrîn ţicnit ce sînt — ştiu că aş duce-o mai bine dacă m-aş apuca de galopuri. Aşa însă, scriind ce-am scris şi pînă azi, tot de mizerie voi avea parte... Mergeţi cu bine, continuă el, şi amintiţi-vă de mine. Consolaţi-vă, oricîte mizerii v-ar întîmpina, gîndindu-vă la mizeriile mele.

Mişcat, cu privirea înlăcrimată, voiam să-mi iau rămas bun, cînd Beethoven strigă:

— O clipă! Să n-o mai lungim cu englezul compozitor. Să vedem unde-i locul crucilor!

Luă partitura englezului şi, surîzînd, o parcurse dintr-o singură ochire; o împături din nou, cu grijă, o înveli într-o coală de hîrtie, luă o pană groasă şi aşternu o cruce cît toate zilele de-a curmezişul pachetului. Apoi, mi-l întinse cu următoarele cuvinte:

— Vă rog să predaţi acestui fericit, capodopera sa. E un măgar! Îl pizmuiesc, totuşi, pentru uriaşele sale urechi... Adio, scumpe domn! Gîndiţi-vă la mine cu drag!

Beethoven părăsi odaia.

AM IEŞIT înfiorat din cabinetul său, apoi din casă. La han am dat cu ochii de lacheul englezului: orînduia în diligență, grijuliu, geamantanele stăpînului. Aşadar, la rîndul său, îşi atinsese țelul. Trebuie să recunosc că şi el dovedise multă îndărătnicie.

Grăbit, am urcat în camera mea, ca să-mi încep, de asemenea, pregătirile pentru drumul spre casă. Aveam de gînd să pornesc a doua zi, pe jos.

Nu m-am putut stăpîni cînd privirile mi-au căzut pe crucea de pe pachetul cu compoziția englezului, izbucnind în hohote de rîs. Totuşi, crucea asta era o amintire de la Beethoven. N-o puteam lepăda în mîinile acelui demon afurisit al pelerinajului meu! M-am hotărît într-o clipită. Am desfăcut pachetul, mi-am căutat galopurile şi le-am înfăşurat în coala cu pricina. Apoi, am pus să i se predea englezului compoziția, fără această "copertă", dar însoțind-o cu un bilețel în care îi relatam faptul că Beethoven îl invidia şi-i explicam că Maestrul nu ştie unde s-ar cuveni să pună vreo cruce.

Tocmai părăseam hanul cînd l-am zărit pe nefastul meu tovarăş urcîndu-se în diligență.

— Adio! îmi strigă. Mi-ați făcut un mare serviciu. Sînt foarte mulțumit că l-am cunoscut pe domnul Beethoven. Nu veniți cu mine în Italia?

— Ce căutați acolo? l-am întrebat.

— Vreau să-l cunosc pe domnul Rossini, e un foarte renumit compozitor!

— Noroc! i-am urat, îl cunosc pe Beethoven. Îmi ajunge pentru o viață.

Ne-am despărțit.

Am mai aruncat o privire arzătoare spre casa lui Beethoven apoi, cu sporul de putere şi de noblețe din inima mea, m-am aşternut la drum, spre miază-noapte.

BEETHOVEN
(1870)

Această lucrare s-a tradus după:
Richard Wagner,
BEETHOVEN (1870)

În: R. Wagner, *Gesamelteschriiten und Dichtungen, voi. IX,* apărut în Colecția: "Goldene Klassiker-Bibliothek" (f. a.)

DACĂ tentativa de a desluşi în mod satisfăcător adevărata conexiune dintre un mare artist şi națiunea căreia îi aparține pare dificultoasă, obstacolele ivite în calea îndeplinirii unei atari misiuni — de către cineva mai exigent — sporesc indiscutabil din clipa în care nu se discută despre un poet sau artist plastic, ci despre un muzician.

În considerațiile privitoare la cei dintîi s-a ținut întotdeauna seama de faptul că sînt determinați, în primul rînd, de un anume specific național, de chipul în care ei percep evenimentele sau ipostazele lumii. Dacă în cazul poetului, limba în care scrie transpare drept factor dominant al viziunii căreia ține să-i dea relief, atunci natura patriei şi poporului său (decisive pentru formele şi culorile prin mijlocirea cărora se exprimă artistul plastic) se vor reflecta pe retină — fără îndoială — cu o pregnanță similară. Cu aceste elemente muzicianul nu are contingențe, nici prin limbă, nici prin forme — sesizabile ochiului — care să configureze țara şi poporul al căror fiu este. Se presupune, aşadar, că limbajul sunetelor ar reprezenta un bun al întregii umanități şi că melodia se constituie într-o rostire absolută prin intermediul căreia muzicianul se adresează tuturor inimilor. La o cercetare mai atentă constatăm, pe dată, că se poate lesne

vorbi de o muzică germană, spre deosebire de una italiană; iar pentru înțelegerea acestei deosebiri trebuie să se țină seama de un element fiziologic de natură etnogenetică şi anume, larga deschidere a italianului către cîntec, care l-a determinat să-şi cultive muzica, întocmai ca germanul ce a fost împins — datorită lacunelor din acest domeniu — către țăranul unor inflexiuni proprii şi specifice. Cum însă această deosebire nu atinge deloc substanța limbajului sonor ci, dimpotrivă, orice melodie — fie de sorginte italiană, fie germană — este înțeleasă de o manieră identică, fapt care poate fi interpretat, înainte de toate, numai ca expresie a unui moment neesențial, aşadar neexercitînd aceeaşi înrîurire hotărîtoare ca limba asupra poetului sau atributele fizionomice ale țării sale asupra artistului plastic: pentru că şi aici, diferențele superficiale pot fi identificate drept favoruri sau neglijențe ale naturii, fără însă ca noi să le i acordăm vreo însemnătate în ceea ce priveşte conținutul spiritual al organismului artistic. Trăsătura specifică, mulțumită căreia muzicianul este recunoscut ca aparținînd națiunii sale trebuie, în orice caz, să fie mai temeinic motivată decît aceea prin care stabilim că Goethe şi Schiller sînt germani, iar Rubens şi Rembrandt olandezi, deşi e necesar să acceptăm că, în definitiv, şi unii şi ceilalți s-au născut dintr-o singură plămadă. O analiză mai aprofundată a acestei plămade s-ar cuveni să fie tot atît de ispititoare ca şi explorarea în adînc a fondului muzicii. Ceea ce pe calea tratării dialectice pînă acum se contura ca inaccesibil ar putea, dimpotrivă, să rezulte mai uşor din judecata noastră, în cazul în care ne asumăm, fără echivoc, misiunea de a investiga relația dintre marele muzician, al cărui centenar sîntem pe punctul de a-l sărbători, şi națiunea germană care, pînă nu demult, a fost obligată să se supună unor atît de severe examene privind meritele ei.

Dacă mai întîi ne punem problema acestei relații într-o accepție exterioară, atunci, de bună seamă, va fi greu să ne sustragem amăgirii iscate din complementarea aparențelor. Dacă, oricum, e dificil să-ți explici un poet (ne-a fost dat să

auzim, din partea unui reputat istoric literar german, cele mai nechibzuite aserțiuni referitoare la traiectul geniului shakespearian), nu va fi cazul să ne mirăm nici atunci cînd vom întîlni aberații şi mai gogonate, în clipa în care drept subiect va fi luat — în chip identic — un muzician de talia lui Beethoven. Cu mai multă certitudine avem posibilitatea de a privi evoluția lui Goethe şi Schiller, întrucît din tot ce au dezvăluit deliberat, avem la îndemînă date limpezi: însă şi acestea ne relevă doar evoluția culturii lor estetice, care mai degrabă le-a acompaniat decît le-a călăuzit creația artistică; despre substraturile reale ale acestei creații, şi anume, despre opțiunile lor în privința materialului poetic, aflăm, la drept vorbind, doar faptul că, în mod surprinzător, aici a operat mai mult hazardul decît intenția,— totodată, o autentică propensiune către ritmurile de suprafața ale istoriei universale sau a poporului poate fi consemnată mai greu. Şi în ceea ce priveşte influența impresiilor de viață strict personale asupra selectării şi structurării materialului, în cazul acestor poeți se impune cu necesitate să tragem concluzii doar cu mare circumspecție, pentru a nu ne scăpa din vedere faptul că ele nu s-au manifestat nicicînd nemijlocit ci numai într-o modalitate indirectă, lucru care determină fragilitatea oricărui argument referitor la rolul acestora în configurația creației artistice propriu-zise. Dimpotrivă, din cercetările noastre în direcția amintită putem stabili cu siguranță tocmai acest lucru, şi anume că un proces evolutiv perceptibil, într-un asemenea sens, putea fi caracteristic numai poeților noştri şi în primul rînd marilor poeți din nobila perioadă a renaşterii germane.

Dar ce am putea deduce din scrisorile lui Beethoven care ni s-au păstrat ori din informațiile atît de sărăcăcioase privitoare la întîmplări periferice ale vieții lui sau chiar la interacțiunea trăirilor intime ale marelui compozitor, ori din raportul acestora cu compozițiile şi desfăşurările perceptibile pe care le implică? Chiar dacă ne-am afla în posesia tuturor datelor posibile în acest context — ele mergînd pînă la

exactitate şi claritate microscopica — cu referire la anumite fenomene, ele tot nu ne-ar putea furniza nimic mai exact decît ceea ce ne oferă informația că Maestrul a conceput *Simfonia Eroica* inițial ca un omagiu adus tînărului general Bonaparte, al cărui nume l-a aşternut pe coperta interioară, pe care însă ulterior l-a tăiat, aflînd că Bonaparte s-a încoronat ca împărat. Nici unul dintre poeții noştri nu şi-a consemnat atît de fără echivoc, pe vreuna din operele sale de căpătîi, o anume înclinație; şi ce putem desprinde din această însemnare — confesiune pe şleau — tentați fiind să evaluăm una dintre cele mai copleşitoare creații muzicale? Ne stă, oare, în putință să explicăm cu ajutorul ei măcar o singură măsură a acestei partituri? Hazardarea la o asemenea explicație n-ar trebui să ne pară curată absurditate?

Cred că un lucru indubitabil pe care îl putem stabili în legătură cu *omul* Beethoven este faptul că — în cel mai bun caz — el se situează în acelaşi raport cu *muzicianul* Beethoven, ca generalul Bonaparte cu "Simfonia Eroica". Privit sub acest unghi de referință, marele compozitor trebuie să rămînă în permanență un mister desăvîrşit. Pentru a dezlega într-un fel acest dat, este neapărat necesar să batem drumuri cu totul diferite de calea pe care ar fi posibil să urmărim, cel puțin pînă la un anumit punct, creațiile lui Goethe şi Schiller; dar şi acest punct se va estompa chiar din clipa în care creația va aluneca din conştient în inconştient, cu alte cuvinte atunci cînd poetul nu va mai determina forma estetică, ci ea va fi definită de viziunea sa ideatică absconsă. Însă tocmai această viziune profilează întreaga deosebire dintre poet şi muzician , iar pentru a parveni la oarecare clarificări în această direcție, trebuie să ne aplecăm în prealabil asupra unei mai minuțioase examinări a problemei atinse.

Deosebirea amintită aici iese pe deplin la iveală în cazul artistului plastic: dacă pe acesta îl evocăm alături de muzician, poetul se situează undeva la mijloc, între cei doi, în aşa fel încît creația sa conştientă înclină către artistul plastic, cîtă vreme pe tărîmul obscur al inconştientului se învecinează

cu compozitorul. La Goethe, înclinarea conştientă spre pictură era atît de puternică încît, într-o etapă importantă a vieții sale, se considera de-a dreptul ursit să o practice, şi, într-un anumit sens, el a privit creația sa poetică întotdeauna ca pe un fel de strădanie compensatoare pentru cariera ratată a unui pictor: el a fost un spirit ales, cu eul în întregime deschis către lumea elementelor plastice, expresive. Schiller a fost însă mult mai puternic atras de explorarea zonelor absconse ale conştiinței — atît de depărtate de contemplație — a acelui "lucru de sine" din filosofia kantiană al cărei studiu l-a preocupat intens în epoca cea mai de seamă a împlinirii sale superioare. Punctul de continuă contingență a acestor spirite mari este situat exact acolo unde, venind din cele două extreme, poetul se întâlneşte cu conştiința sa de sine. Cei doi poeți îşi dau întîlnire şi într-un fel de presimțire a esenței muzicii; atît că la Schiller această presimțire s-a îngemănat cu o perspectivă mai profundă decît la Goethe, care sesiza — potrivit întregii sale orientări — mai mult aspectul agreabil, elementul plastic-simetric al muzicii, element grație căruia arta muzicala îi prezintă, la rîndul ei, o analogie cu arhitectura. Schiller a înțeles mai adînc problema discutată aici (la această opinie a sa a subscris şi Goethe), ajungînd la concluzia că eposul se apropie de plastică, în vreme ce drama înclină spre muzică. Cu părerea noastră privitoare la cei doi poeți coincide aşadar şi faptul că Schiller şi-a descoperit o fericită împlinire în drama propriu-zisă, pe cînd Goethe a vădit o neîndoielnică predilecție pentru configurările epice.

Dar abia Schopenhauer a înțeles şi definit cu claritate filosofică poziția muzicii în raport cu celelalte arte frumoase, atribuindu-i însuşiri care diferă întru totul de arta plastică şi cea poetică. El porneşte de la nedumerirea iscată de faptul că despre muzică se vorbeşte într-o limbă lesne accesibilă fiecăruia, fără a fi necesară vreo mijlocire prin concepte, ea diferențiindu-se astfel pe de-a întregul de poezie, al cărei unic material îl constituie noțiunile, prin facultatea lor de a putea fi utilizate spre ilustrarea ideii. După definiția convingătoare

dată de filosof, ideile de lume şi fenomenele ei principale — percepute în spirit platonician — constituie însuşi obiectul artelor frumoase; în timp ce poetul facilitează, pentru conştiința imaginativă, clarificarea acestor idei — recurgînd la noțiunile raționale în sine, specifice artei sale, Schopenhauer crede a recunoaşte în muzică însăşi ideea de lume, întrucît, cine ar putea să şi-o explice integral prin concepte, ar prezenta — concomitent -o filosofie expozitivă a lumii. Dacă Schopenhauer ne propune această explicație ipotetică a muzicii, ea, de fapt, neputînd fi tălmăcită cu ajutorul conceptelor — ca un paradox — în schimb ne furnizează singurul material adecvat pentru ilustrarea continuă a autenticității lămuririlor sale cuprinzătoare de care însă nici el nu s-a apropiat mai mult, poate doar din pricină că profan fiind n-a fost suficient de orientat în ale muzicii şi, în afară de aceasta, cunoştințele sale nu erau îndeajuns de temeinice pentru a-i înlesni înțelegerea compozitorului ale cărui creații abia dezvăluiseră omenirii cele mai profunde mistere ale acestei arte; pentru că tocmai Beethoven nu poate fi analizat în mod exhaustiv, dacă paradoxul referitor la cunoaşterea filosofică, propus de Schopenhauer, nu este descifrat şi soluționat corect.

Prin utilizarea materialului pus la dispoziția noastră de filosof, socot că procedez în modul cel mai corespunzător, referindu-mă în primul rînd la una din observațiile în temeiul cărei Schopenhauer nu vrea ca ideea ce s-a desprins din cunoaşterea relației să fie considerată drept esența lucrurilor în sine, ci doar ca manifestare a caracterului obiectiv al acestora; prin urmare numai ca reprezentare a lor. "Şi nici chiar acest caracter — astfel continuă Schopenhauer — nu l-am putea înțelege daca nu ni s-ar dezvălui pe altă cale, cel puțin ca un presentiment vag desluşit. Această esență nu poate fi înțeleasă, aşadar, prin intermediul ideilor şi nicidecum prin simplă cunoaştere obiectivă; din această cauză ar rămîne în veci o enigmă, dacă n-am avea o cale de acces spre ea dintr-o cu totul altă direcție. Numai dacă fiecare

lucru de identificat este în acelaşi timp şi individ, şi prin acest fapt o parte a naturii, calea spre inferioritatea firii ii este deschisă în propria-i conştiinţă de sine, deci acolo unde el se manifestă în modul cel mai plenar, aşadar ca voinţă" *.(* "Lumea ca voinţă şi reprezentare", II, 415)

Adăugînd ceea ce Schopenhauer pretinde drept condiţie pentru pătrunderea ideii în conştiinţa noastră, adică "o preponderenţă temporară a intelectului asupra voinţei sau, judecînd dintr-un punct de vedere fiziologic, o puternică excitaţie a activităţii cerebrale intuitive, fără vreo inducţie a înclinaţiilor sau afectelor", rămîne doar să definim cu precizie concluziile care rezultă nemijlocit de aici şi anume: conştiinţa noastră ar prezenta două faţete — pe de o parte ea ar fi o conştiinţă a sinelui propriu, care este voinţa, pe de alta o conştiinţă a celorlalte lucruri şi ca atare, receptare expresă a lumii exterioare, perceperea obiectelor. "Cu cît una din feţele conştiinţei în întregul ei relevă mai mult, cu atît se ascunde cealaltă" **. (** Op. cît., 418)

Cumpănind mai atent aceste citate din opera de căpetenie a lui Schopenhauer trebuie, acum, să rezulte cu evidenţă că o concepţie muzicală nu poate avea nimic comun cu perceperea unei idei (întrucât aceasta este în mod absolut legată de cunoaşterea intuitiva a lumii) şi îşi poate avea originea numai în acea latură a conştiinţei pe care Schopenhauer o desemnează ca fiind îndreptată către interior. Dacă aceasta, în avantajul intrării subiectului direct perceptibil în funcţiile sale (adică interpretarea ideilor), se retrage, temporar, cu totul, atunci — pe de altă parte — reiese că aptitudinea intelectului pentru înţelegerea caracterului lucrurilor poate fi explicată doar prin existenţa acestei laturi a conştiinţei orientată spre interior. Însă în cazul cînd această conştiinţă este conştiinţa eului propriu, adică a voinţei, trebuie să se presupună că înăbuşirea acestuia este indispensabilă pentru puritatea conştiinţei intuitive deschisă spre exterior; dar şi că esenţa lucrului în sine, insesizabilă pentru cunoaşterea intuitivă, ar putea fi cuprinsă numai de conştiinţa îndreptată

spre interior, dacă ea ar parveni la capacitatea de a privi într-acolo, tot atît de limpede precum o realizează în afară aceea a cunoaşterii intuitive în asimilarea ideilor.

Şi pentru a putea înainta în continuare pe un asemenea făgaş, Schopenhauer ne indică direcția justă prin ipoteza, puternic legată de aceasta, referitoare la fenomenul fiziologic al clarviziunii şi prin teoria sa asupra viselor, construită pe ipoteza amintită. Deoarece, dacă în cadrul acelui fenomen, conştiința orientată către interior ajunge la o efectivă clarviziune, aşadar la facultatea de a privi acolo unde conştiința noastră trează îndreptată spre lumină percepe — confuz — doar fondul adînc al stărilor volițional, atunci din această beznă răzbate sunetul, într-o receptare cu adevărat limpede, ca o manifestare expresă a voinței. Aşa cum visul atestă fiece experiență, alături de lumea intuită prin funcțiile creierului în stare de veghe se află o a doua lume, egală în claritate cu prima şi tot atît de expresivă, care, în nici un caz, nu poate exista ca obiect în afara noastră; aşadar ea trebuie adusă la reflectarea în conştiință printr-o funcție a creierului dirijată spre interiorul ei, numai sub formele proprii ale percepției pe care, aici, Schopenhauer le-a definit tocmai ca organ al visului. Însă o constatare nu mai puțin exactă este aceea că pentru conştiința noastră mai există — pe lîngă lumea ce i se înfățişează cu învederare atît în starea de veghe cît şi în cea de vis — o alta, sesizabilă numai prin mijlocirea auzului, una care se manifestă prin sunet, deci o autentică lume a sonurilor alături de cea a luminii, despre ea putînd să afirmăm că se comportă față de a doua întocmai ca visul în raport cu starea de trezie: căci ne este tot atît de uşor perceptibilă ca şi cealaltă, deşi trebuie să stabilim că se deosebeşte pe de-a întregul de ea. Aşa cum lumea intuitivă a visului se poate constitui doar în urma unei activități specifice a creierului, tot astfel şi muzica trece pragul conştiinței noastre numai datorită unor procese cerebrale similare; însă ea este tot atît de diferită de activitatea reglată prin vedere, ca

şi acel organ al visului din creier, de funcția cerebrală excitată în stare de luciditate prinl impresii venite din afară.

Pentru că activitatea acelui organ al visului nu poate fi stimulata prin impresii exterioare, în fața cărora, acum, creierul este complet obturat, faptul acesta trebuie să se petreacă în chip procesual în intimitatea organismului, în conştiința noastră trează conturîndu-se numai prin senzații obscure. Dar printr-o asemenea viață lăuntrică ne înrudim direct cu întreaga natură, într-un fel făcînd deci parte din esența lucrurilor, aşa încît formele cunoaşterii exterioare, timpul şi spațiul nu îşi mai găsesc nici o aplicare la viața interioară; de unde Schopenhauer trage concluzii atît de categorice privitoare la obîrşia viselor premonitorii sau a celor care detectează semne îndepărtate — visele fatidice — ba chiar la cazurile rare, extreme, ale apariției clarviziunii în stare de somnambulism. Din cele mai terifiante vise de acest fel ne trezim cu un țipăt ce tălmăceşte formal voința înfricoşată care, prin acel vaiet, răbufneşte cu siguranță mai întîi în lumea tonurilor, manifestîndu-se aşadar în exterior. Dacă ne imaginăm acel țipăt atenunîndu-şi treptat violența pînă la duioasa tînguire de dor şi ni-l reprezentăm ca element de bază al exteriorizării omeneşti ce se adresează auzului, şi dacă găsim că este expresia cea mai nemijlocită a voinței, expresie care se îndreaptă cel mai repede şi mai fără de ocol în afară, atunci este cazul să ne miram mai puțin de limpezimea sa distinctă, decît de geneza unei arte care subliniază acest clement, deoarece, pe de altă parte, se invederează faptul că atît creația cît şi viziunea artistică se pot naşte numai din izolarea conştiinței de inducțiile voinței.

Pentru a explica acest miracol, mai întîi să ne reamintim remarca pătrunzătoare a filosofului nostru, evocată mai sus, anume că noi n-am înțelege nici măcar ideile care după natura lor sînt sesizabile doar prin intuiție directa, adică obiectivă, dacă spre ele nu ni s-ar deschide şi o altă cale, altfel spus, conştiința nemediată de noi înşine, cale ce conduce la esența care constituie temeiul lucrurilor.

Numai prin această conştiinţă am devenit apţi să înţelegem substanţa intimă a lucrurilor situate în afara noastră şi anume, în aşa fel încît în ele recunoaştem aceeaşi esenţă care în conştiinţa despre noi înşine se vădeşte a fi propria noastră fiinţă. Orice iluzie în această privinţă a rezultat numai din viziunea unei lumi exterioare, pe care am perceput-o în strălucirea luminii, ca un lucru cu totul deosebit de noi: abia prin reflectarea ideilor, deci printr-o largă mediere, ajungem la următoarea treaptă, aceea a dezamăgirii, fapt datorită căruia acum nu mai distingem fiecare lucru în parte, izolat din punct de vedere spaţial şi temporal, ci caracterul lui în sine; iar acesta ni se adresează în chipul cel mai desluşit prin creaţiile de artă plastică, al cărei element specific îl constituie, de aceea, recursul la fulguraţia înşelătoare a lumii ce se aşterne în faţa noastră, mulţumită luminii, drept conştiinţă a unui joc cu amintita strălucire, pentru dezvăluirea ideii pe care o îmbracă. Acesteia îi corespunde şi faptul că vederea obiectelor în sine ne lasă reci şi nepăsători, iar impulsuri ale afectelor se iscă abia din considerarea raporturilor dintre obiectele văzute şi voinţa noastră,— iată *de ce,* pe drept cuvînt, ca prim principiu estetic al acestei arte trebuie să fie socotit faptul că la interpretarea lucrărilor din domeniul plasticii se impune evitarea integrală a acelor raporturi cu voinţa noastră individuală, pentru ca, dimpotrivă, să pregătim pe seama privirii starea de linişte în care contemplarea nestînjenită a obiectului devine posibilă numai prin caracterul său intrinsec. Dar aici înrîurirea rămîne numai un atribut aparent al lucrurilor în a căror considerare ne cufundăm cînd intervin momentele contemplării estetice obiective. Această dispoziţie senină, pe lîngă plăcerea pură oferită de aparenţe, este şi una care ne-a fost pusă la îndemînă ca o exiguitate, mai ales pentru satisfacţia estetică — prin influenţa artei plastice ea transferîndu-se asupra tuturor celorlalte arte şi creînd, astfel, *conceptul de frumos,* aşa cum în limba noastră, în funcţie de rădăcina cuvîntului,

el se află în limpede corelație cu aparența (ca obiect) şi cu privirea (ca subiect).

Conştiința care şi în contemplarea aparențelor ne înlesneşte detectarea ideii manifestată în sine ar trebui, în cele din urmă, să se simtă datoare a exclama împreună cu Faust:

"Ce spectacol! Dar, vai, numai un spectacol! Unde să te cuprind, natură infinită?"

Acestei interogații vehemente îi răspunde, indubitabil, *muzica.* Aici, lumea exterioară ne vorbeşte cu neasemuită limpiditate, deoarece mulțumită auzului şi datorită efectului sonor ea ne comunică întru totul acelaşi lucru pe care i-l împărtăşim din adîncul nostru cel mai intim. Obiectul sunetului perceput se suprapune peste subiectul sunetului emis: înțelegem, excluzînd orice intervenție conceptuală, tot ceea ce ne spune strigătul de ajutor, de tînguire sau bucurie pe care îl receptăm şi răspundem imediat într-un mod corespunzător. Dacă strigătul lansat de noi — fie de jale, fie de încîntare — constituie cea mai nedisimulată afirmare a afectului voinței, îl înțelegem incontestabil şi ca expresie a afectului care ne oferă, prin mijlocirea auzului, aceeaşi sonoritate; şi nu încape aici — ca în licărul luminii — nici iluzia că esența lumii exterioare nouă n-ar fi identică pe deplin cu a noastră, prin aceea că breşa realizată de văz se închide numaidecît.

Dacă reținem modul cum din conştiința incomunicabilă a unității dintre ființa noastră intimă şi lumea înconjurătoare se naşte o artă, atunci, din capul locului se desprinde faptul că aceasta va trebui să se supună unor legi estetice total diferite de ale oricărei alte arte.

De altminteri, tuturor esteticienilor li s-a părut scandalos ca într-un element — după opinia lor strict patologic — să-şi aibă sorgintea o artă adevărată, iar autenticitatea i-au adjudecat-o numai din clipa în care realizările ei ni s-au oferit sub aparențe reci, proprii configurărilor artelor plastice. Dar faptul ca acel concept fundamental al ei nu-l mai privim doar

ca pe o idee de lume, ci îl receptăm în străfundul conştiinţei, am învăţat să-l recunoaştem de îndată şi cu rodnice rezultate prin Schopenhauer, iar această idee o înţelegem ca pe o revelare — fără ocol — a unităţii voinţei ce se dezvăluie cu necesitate conştiinţei noastre — şi pornind de la indivizibilitatea fiinţei umane — chiar ca o comunicare cu natura pe care, la rîndul ei, o percepem prin sonuri.

Credem că desluşirea esenţei muzicii ca artă o putem efectua în modul cel mai sigur — oricît ar fi de dificil — pe calea explorării creaţiei muzicianului inspirat. În numeroase privinţe aceasta trebuie să se diferenţieze fundamental de a celorlalţi artişti. În legătură cu creaţia acestora din urmă sîntem siliţi să admitem că ea ar fi rezultat din contemplarea impersonală a obiectului, aşa cum ar trebui să se înfăţişeze privitorului, prin efectul operei de artă propuse. Dar un astfel de obiect, căruia el îi conferă atributele ideii prin mijlocirea contemplaţiei pure, muzicianului nici măcar nu i se prezintă, întrucît însăşi muzica lui se constituie în ideea de lume în care aceasta îşi enunţă, de-a dreptul, esenţa — cîtă vreme în cazul celorlalte arte ea se lămureşte numai sub auspiciile cunoaşterii.

Nu putem lua în considerare decît faptul că voinţa individuală redusă la tăcere în cazul artistului plastic, la muzician se relevă prin simplă intuiţie, ca o voinţă universală şi, trecînd peste orice proces contemplativ, se defineşte ca fiind conştientă de sine. De aici rezultă şi condiţia muzicianului care creează, atît de diferită de a plasticianului care elaborează; de asemenea şi efectul fundamental distinct al muzicii, în raport cu pictura. De o parte seninătate deplină, de cealaltă acută excitare a voinţei: fapt care nu spune decît că aici, voinţa individului ca atare influenţată de iluzia deosebirii de esenţa lucrurilor din afara lui abia acum se ridică deasupra limitei sale, privind obiectele în chip dezinteresat şi detaşat; în schimb, în cazul muzicianului, voinţa se simte pe dată unitară, dincolo de toate limitele individualităţii — pentru că mulţumită auzului i s-a deschis

poarta peste pragul căreia lumea coboară într-însa, aşa cum şi ea păşeşte în lume. Această excepţională inundare a tuturor stavilelor contemplării, trebuie să producă — neapărat — în fiinţa muzicianului inspirat starea de extaz cu care nici o alta nu se poate asemui: acolo, voinţa se divulgă ca fiind în adevăr voinţă atotputernică — ea, în faţa intuiţiei, nu rămîne în rezervă — tăcută — ci se dă în vileag cu putere ca o conştientă idee de lume. Numai o singură condiţie poate să o depăşească pe a sa: condiţia unui sfînt, şi anume pentru că aceasta dăinuie veşnic şi este de netulburat, pe cînd clarviziunea euforică a muzicianului alternează cu starea care revine în permanenţă — aceea a conştiinţei individuale — şi ea trebuie considerată cu atît mai de plîns, cu cît starea de însufleţire a înălţat-o deasupra tuturor barierelor individualităţii. Din această ultimă cauză a suferinţelor cu care este osîndit să plătească starea de vervă creatoare prin care ne desfată generos, muzicianul ar trebui să ni se înfăţişeze mult mai vrednic de înalt respect — în comparaţie cu alţi artişti — şi, poate, chiar îndreptăţit să fie venerat. Aceasta, deoarece arta lui se situează în aceeaşi relaţie cu toate celelalte arte, ca religia faţă de biserică.

Am văzut că dacă în celelalte arte voinţa pretinde să devină în întregime cunoaştere, în cazul muzicianului acest lucru este posibil numai pentru că el păstrează tăcerea în adîncă intimitate: este ca şi cum ar aştepta o veste izbăvitoare din afară, privitoare la el însuşi iar dacă aceasta nu îl satisface se transpune în starea de clarviziune datorită căreia se identifică — dincolo de limitele timpului şi spaţiului — cu lumea, interpretată ca o entitate. Ceea ce el a văzut aici e cu neputinţă să fie împărtăşit în vreo limbă; precum visul din somnul cel mai profund poate să se transfere în conştiinţa trează doar prin intermediul mesajului unui al doilea vis alegoric ce precede nemijlocit deşteptarea, tot astfel voinţa, pentru imaginea incomunicabilă a propriei perspective despre sine, îşi creează un al doilea organ emitent care, în vremea ce cu una din laturi este îndreptat spre viziunea sa interioară,

cu cealaltă intră în contact cu lumea exterioară ce reapare concomitent cu trezirea, numai şi numai prin ecoul simpatetic din inflexiunea sonoră. El strigă; iar în replică se identifică din nou: în acest fel, strigătul şi replica devin un joc al consolării şi, în cele din urmă, un joc fermecător cu sine însuşi.

Cîndva, într-o noapte de nesomn petrecută la Veneția, am ieşit în balconul ferestrei ce se deschidea spre ,"Canal Grande": oraşul de basm al lagunelor se întindea în umbra din fața mea asemenea unui vis toropitor. Din tăcerea fără tresăriri, la un moment dat s-a ridicat — ca o tînguire gravă şi voalată — glasul unui gondolier, tocmai atunci deşteptat din somn în gondola sa ,— îşi trimitea glasul în noapte la intervale regulate pînă cînd, de foarte departe, i-a răspuns acelaşi glas, rostogolindu-se în lungul canalului întunecat: am recunoscut fraza melodică, străveche şi tristă — căreia la timpul său i-au fost adaptate ştiutele versuri ale lui Tasso — frază care, fără doar şi poate, e tot atît de bătrînă ca şi canalele Veneției şi locuitorii ei. După pauze ceremonioase, dialogul — cu ecouri în depărtări — a prins viață părînd că fuzionează într-un unic acord armonic, pînă cînd unduirea lui din preajmă şi de aiurea s-a stins într-o blîndă armonie. Oare îmi putea spune o Veneție încinsă de soarele amiezii şi împestrițată de forfota colorată a zilei că visul sonor al acestei nopți nu mi-a adus-o infinit mai aproape şi mai adînc în conştiință?

Altădată am cutreierat pustietatea solemnă a unei văi de munte din Uri. Era ziua nămiaza mare — coboram de pe o pajişte alpină cînd un cioban şi-a repezit chiotul ascuțit al iodlerului deasupra văii scobite între munți; de acolo i-a răspuns pe dată acelaşi pătrunzător chiot ciobănesc: în locul unde mă aflam, s-a amestecat şi ecoul grandioşilor pereți de stîncă; în această adevărată întrecere răsuna cu voioşie întreaga vale de obicei tăcută şi gravă. Şi pruncul se trezeşte tot astfel din noaptea pîntecului matern, cu un țipăt pofticios căruia îi răspunde alintul duios al mamei; aşa înțelege tînărul muncit de dor cîntul ademenitor al păsărilor din păduri, aşa

vorbeşte tînguirea animalelor, a văzduhului, vuietul de mînie al uraganului copleşind pe omul îngîndurat asupra căruia se înstăpîneşte starea de reverie cînd el percepe cu ajutorul auzului un lucru pe care văzul i l-a înfăţişat — în mod iluzoriu — drept o dispersiune şi anume faptul că esenţa sa lăuntrică este una şi aceeaşi cu substanţa interioară a tuturor lucrurilor percepute şi că doar prin această percepţie se cunoaşte esenţa lucrurilor din afara lui.

Starea de reverie în care se transferă efectele semnalate prin auzul simpatetic şi din care, ca o consecinţă, ni se deschide cealaltă lume de unde ne vorbeşte muzicianul, o recunoaştem de îndată din experienţa accesibilă fiecăruia, astfel că prin înrîurirea muzicii asupra noastră, vederea ni se va depotenţa în atare măsură încît nici cu ochii deschişi nu vom mai putea vedea intensiv. Acest lucru îl aflăm în orice sală audiind o piesă muzicală care ne impresionează cu adevărat şi unde, în faţa ochilor noştri se derulează ceva cu totul deconcertant şi foarte urît în sine, fapt care, oricum, dacă am privi intensiv ne-ar sustrage muzicii determinînd în noi chiar un sentiment al ridicolului — anume, afară de aspectul atît de trivial al publicului am avea de-a face cu mişcările mecanice ale interpreţilor, cu aparatul auxiliar al unei producţii orchestrale ce se agită foarte ciudat. Faptul că o asemenea imagine ce îl preocupă pe insul care nu e furat de muzică, iar pe cel robit de ea nu-l mai deranjează deloc, ne demonstrează clar că imaginea n-o percepem conştient, ci trecem cu ochii deschişi în dispoziţia care are similitudini esenţiale cu viziunile din stările de somnambulism. Iar în realitate este şi numai starea cînd devenim direct dependenţi de lumea muzicianului. Din această lume care, altfel, nu poate fi evocată prin nimic, muzicianul — prin, împletirea sunetelor sale — îşi întinde, oarecum, plasa deasupră-ne, sau stropeşte cu picurii miraculoşi ai sunetelor capacitatea noastră de percepţie în aşa fel încît, pentru lumea din noi, o anulează ca printr-o vrajă. Dacă vrem să ne explicăm, într-un fel, procedeul său, vom putea să-l lămurim în mod fericit

revenind la analogia cu acelaşi fenomen prin care — după strălucita ipoteză a lui Schopenhauer — visul celui mai adînc somn, smuls cu totul din conştiința trează, şi-l traduce ca pe acel vis alegoric, mai superficial, premergător deşteptării. Capacitatea de expresie, considerată în chip analog, pentru muzician se întinde de la strigătul de groază pînă la jocul consolator al eufoniei . Deoarece în utilizarea nuanțelor intermediare existente aici cu prisosință este determinat de propensiunea către comunicarea inteligibilă a celei mai profunde viziuni, el se apropie, ca şi celălalt vis — alegoric — de reprezentările rațiunii treze, prin care acesta năzuie mai întîi să rețină viziunea pentru sine.

Însă în această apropiere el atinge, ca moment extrem al comunicării sale, numai conceptul de timp, pe cînd cel de spațiu îl păstrează sub un văl de nepătruns a cărui ridicare şterge pe dată urmele viziunii întrezărite, în vreme ce armonia sonurilor, pe care nu le încorporează nici spațiul, nici timpul, rămîne elementul intrinsec al muzicii, compozitorul creator al lumii fenomenale treze, întinde totodată mîna spre înțelegere, prin succesiunea ritmică a comunicărilor sale, întocmai cum visul alegoric se îngemănează cu reprezentările obişnuite ale individului, astfel încît conştiința trează orientată spre lumea exterioară o poate reține chiar dacă sesizează imediat şi marea deosebire dintre viziune şi desfăşurarea vieții reale. Prin ordonarea ritmică a inflexiunilor sonore, muzicianul devine contingent cu lumea concretă, plastică, şi anume, datorită parității legilor după care mişcarea corpurilor vizibile se face înțeleasă intuiției noastre. Gestica umană ce tinde să se tălmăcească — în dans — printr-o mişcare sistematică expresiv variată pare, aşadar, să fie prin ea ceea ce la rîndul lor sînt corpurile pentru lumina care, fără refracția în ele, nu s-ar mai desluşi — cîtă vreme noi putem afirma că, în absența ritmului, muzica ar rămîne în câmpul apercepției. Tocmai în acest context, la punctul de interferență al plasticii cu armonia, se vădeşte desluşit — însă numai prin analogia cu visul — esența perceptibilă a muzicii şi anume ca o substanță

total diferită de a artei plastice aşa cum această artă trebuie să renunțe la gestul pe care îl poate circumscrie doar în spațiu, să renunțe la mişcare în favoarea, suplinirii ei printr-o considerare reflexivă, muzica exprimă esența intimă a gestului cu atîta claritate încît ea, odată ce se înstăpîneşte asupra noastră, ne vlăguieşte chiar şi facultatea vederii pentru receptarea intensivă a gestului, în aşa fel încît în cele din urmă îl înțelegem fără a-l mai privi.

În privința raportului muzicii cu formele plastice ale lumii fenomenale, cît şi cu noțiunile deduse din lucruri, nu e posibil să se scoată la lumină nimic mai limpede decît ceea ce citim în pasajele respective din opera lui Schopenhauer şi de aceea ne vom asuma sarcina examinării lor, anume explorarea naturii muzicianului însuşi.

Dar mai întîî trebuie să zăbovim la o problemă importantă, în legătură cu judecata estetică asupra muzicii ca artă. Noi susținem că din formele muzicii prin care aceasta pare a se ralia fenomenelor exterioare s-a desprins o pretenție eronată şi absurdă referitoare la caracterul comunicărilor lor. După cum s-a mai menționat, muzicii i-au fost transferate unele concepții care provin din evaluarea artei plastice. Faptul că atare erori izbuteau să dureze îl putem atribui asemănării pregnante a artei muzicale cu latura conceptuală a lumii şi fenomenelor ei. În acest sens, arta muzicală a parcurs cu adevărat un proces evolutiv care a expus-o în aşa măsură unei false înțelegeri a naturii ei adevărate încît i s-au pretins efecte asemănătoare cu ale lucrărilor de artă plastică — trezirea sentimentului de admirație pentru formele frumoase. Întrucît aici se strecoară o depreciere progresivă a judecății asupra artei plastice, se poate constata cu uşurință cît de înjosită a fost în felul acesta muzica, atunci cînd în fond i se cerea să-şi suprime esența specifică, pentru ca prin descoperirea laturii ei de suprafață să ne deştepte simțăminte de încîntare.

Creația muzicală, care ni se adresează numai prin faptul că stimulează cu cea mai mare limpezime conceptul general

valabil al sentimentului abia desluşit în toate nuanţele imaginabile, poate fi discutată doar în funcţie de categoria sublimului, întrucît îndată ce ne pătrunde ea naşte cel mai înalt extaz al conştiinţei infinitului.

Dar ceea ce se instaurează în noi abia ca urmare a aprofundării procesului de percepere, cînd considerăm o operă de artă plastica, şi anume eliberarea intelectului de sub tutela voinţei, muzica declanşează spontan, la cea dinţii manifestare a sa, prin faptul că abstrage raţiunea de la toate preocupările legate de lumea exterioară — ca formă pură descătuşată de orice concreteţe — mijlocindu-ne, exclusiv, scrutarea eului nostru, lucru ce poate fi comparat cu o privire în esenţa tuturor lucrurilor. Prin urmare, sentinţele privitoare la muzică ar trebui să se bazeze pe cunoaşterea legităţilor conform cărora efectul apariţiei frumosului — care este şi acela al simplei apariţii a muzicii — ca şi efectul revelării caracterului ei intrinsec se realizează în modul cel mai nemijlocit prin acţiunea sublimului —, elementul caracteristic al unei muzici sterpe ar fi, dimpotrivă, acela de a se limita la jocul prismatic cu efectele întîiului său impact, menţinîndu-ne, astfel, mereu în cadrul relaţiilor prin care latura superficială a muzicii se adresează lumii imaginative.

În realitate, muzicii i-a fost hărăzită o dezvoltare continuă numai sub acest aspect, anume prin structura ritmică a construcţiei periodice care, pe de o parte, a determinat compararea ei cu arhitectura, pe de alta a facilitat privirea de ansamblu care s-o cuprindă; această privire de ansamblu — datorită amintitei false judecăţi — a expus-o analogiei cu arta plastică. Multă vreme, în conformitate cu opinia esteticienilor, unicul rezultat real şi îmbucurător al evoluţiei artei sunetelor a fost considerat faptul că aceste forme convenţionale îngăduiau jocul cu posibilităţile imense ale muzicii, astfel încît se evita efectul ei propriu-zis, adică manifestarea esenţei intime a tuturor lucrurilor, tot aşa cum se evită primejdia unei inundaţii. Meritul de a fi pătruns prin aceste forme convenţionale spre substanţa muzicii — astfel încît lumina

interioară a vizionarului să poată fi răspîndită din noi în afară — şi de a fi dezvăluit semnificaţie lăuntrică a acestor forme i-a revenit marelui nostru Beethoven pe care, aşadar, trebuie să-l considerăm ca adevăratul prototip al muzicianului.

Dacă dorim — stăruind în analogia, deseori folosită şi pînă acum, între muzică şi vis alegoric — să ne închipuim modul cum se exprimă muzica în exterior, stimulată de o viziune internă, trebuie să admitem ca orgar propriu-zis, menit comunicării acestei viziuni, o facultate cerebrală (analogă organului visului) datorită căreia muzicianul percepe înainte de toate acel "în sine" lăuntric, inaccesibil cunoaşterii, cu alte cuvinte un ochi orientat spre interior care, îndreptîndu-se în afară, devine auz. Dacă vrem să ne imaginăm acea viziune lăuntrică a lumii percepută de el, în oglindirea sa cea mai fidelă, o putem face într-un mod apropiat de intuiţie ascultînd una din vestitele compoziţii de factură bisericească a lui Palestrina. Aici, ritmul poate fi sesizat numai prin alternanţa acordurilor, în timp ce fără ele n-ar putea exista pentru sine ca o simetrică ordine cronologică; prin urmare, aici, cronologia se află în strînsă relaţie cu esenţa atemporală şi aspaţială a armoniei, astfel incit intervenţia legilor temporalităţii nu mai este necesară pentru înţelegerea unei astfel de muzici. Într-o asemenea lucrare, singura succesiune în timp se exprimă aproape, exclusiv în variaţiile delicate ale unei culori de bază care ne prezintă cele mai diverse tranziţii în reţinerea depărtatei ei înrudiri, fără ca în aceste modificări noi să putem percepe vreo conturare de linii. Dar, cum această culoare nu apare în spaţiu, obţinem aici o imagine aproape tot atît de atemporală cît şi aspaţială, o revelaţie pe de-a întregul spirituală, care naşte în noi o emoţie nespusă, fiindcă ne desluşeşte în conştiinţă, spontan, mai limpede decît orice alţi factori, esenţa cea mai intimă a religiei descătuşate de orice ficţiune conceptual dogmatică.

Dacă rememorăm o piesă de dans ori o frază simfonică orchestrală compusă pe un motiv coregrafic sau, în sfârşit, o operă propriu-zisă, vom surprinde fantezia noastră imeidat

captivată de o dispunere regulată în revenirea perioadelor ritmice, datorită căreia capacitatea de pătrundere a melodiei se determină prin plasticitatea ei. Muzica realizată pe această cale a fost, pe drept cuvînt, calificată ca "profană", în opoziție cu cea "religioasă". Asupra principiului ce prezidează la cultivarea acestei muzici m-am pronunțat destul de clar în altă parte[*] — şi concep tendința acesteia numai în sensul amintit mai înainte, acela al analogiei cu visul alegoric şi, ca o consecință a lui, se pare că ochiul acum treaz al muzicianului rămîne fixat de fenomenele lumii înconjurătoare atîta timp cît elfi îi devin de îndată perceptibile sub aspectul esenței lor intime. Legile exterioare după care această adeziune la mişcare se extinde, în sfîrşit, şi asupra fiecărui proces vital încărcat da emoție devin legi ale ritmicii, mulțumită cărora el poate construi perioade de opoziție şi reveniri. Aşadar, cu cît aceste perioade sînt mai pătrunse de însuşi spiritul muzicii, cu atît mai puțin vor izbuti — ca repere arhitectonice — să devieze atenția noastră de la efectele pure ale piesei muzicale. Dimpotrivă, aici, unde spiritul intrinsec al muzicii — în manifestarea sa specifică — se atenuează în favoarea periodicității cezurii ritmice, ne preocupă numai acea regularitate exterioară şi vom modera, în chip necesar, pretențiile noastre față de muzica însăşi, cîtă vreme acum le raportăm mai cu seamă la acea periodicitate. Prin aceasta muzica abandonează condiția inocenței sale sublime, ea pierde puterea de a se izbăvi de păcatul apariției ei, adică nu mai este mesagera esenței lucrurilor, ci ea însăşi va fi inclusă în amăgirea viziunii lucrurilor din afara noastră.

În privința acestei muzici există dorința de a se *vedea* ceva, iar facultatea de a privi devine astfel factor primordial — fapt pe care "Opera" îl demonstrează din plin: spectacolul, baletul etc. atrag şi fascinează, ceea ce stă mărturie suficientă pentru denaturarea muzicii propuse de această manieră.

AM DORI să clarificăm cele afirmate pînă aici în legătură cu evoluția geniului beethovenian, printr-o privire mai apropiată şi luînd în considerare, în primul rînd, calea practică a desăvîrşirii stilului specific al Maestrului, pentru a renunța la generalitățile cuprinse în expunerea noastră.

Disponibilitățile unui muzician pentru arta sa, vocația pentru aceasta, nu pot fi, de bună seamă, configurate altfel decît prin efectele mesajului său artistic în exterior. Modul în care se însuflețesc aptitudinile lui pentru introspecție — acea clarviziune asupra celui mai profund vis al lumii — îl aflăm numai din momentul în care principiul său formator şi-a atins țelul; căci pînă atunci el se supune legilor care reglementează efectul impresiilor din afară asupra lui, iar pentru un muzician acestea derivă în primul rînd din compozițiile maeştrilor timpului său. Din acest punct de vedere Beethoven ni se descoperă ca fiind prea puțin interesat de Operă, în vreme ce muzica bisericească a epocii l-a impresionat evident. Profesia de pianist, pe care a îmbrățişat-o "ca să ajungă şi el ceva" ca muzician, l-a dus însă într-un contact strîns şi de durată cu compozițiile pentru pian ale contemporanilor săi. În această ocurență, "Sonata" a devenit o formă-etalon. Se poate afirma că Beethoven a fost şi rămîne un compozitor de sonate, deoarece pentru cele mai multe şi excepționale din compozițiile sale instrumentale, forma inițială a sonatei a constituit adevărata structură prin care el scruta imperiul sunetelor sau datorită căreia — ivindu-se din acest imperiu — ne-a îngăduit să-l înțelegem; în schimb, alte forme — anume acelea atît de diverse ale muzicii vocale — le-a atins numai în treacăt şi cu titlu experimental, în pofida extraordinarelor realizări din acest domeniu.

Forma sonatei s-a legitimat, autentificîndu-şi valoarea pentru toate timpurile, prin Emanuel Bach, Haydn şi Mozart. Aceasta a fost rezultanta unui compromis pe care l-au realizat spiritul muzical german cu cel italian.

Caracterul ei exterior a fost definit de tendința ce i-a marcat utilizarea: astfel, pianistul se prezenta cu sonata în

fața publicului pe care era silit să-l amuze cu dexteritatea sa şi totodată să-l delecteze ca muzician. Dar acesta nu mai era un Sebastian Bach care îşi reunea auditoriul în fața orgii sau provoca la întreceri pe cunoscători şi colegi; pe inegalabilul maestru al fugii îl despărțea o prăpastie adîncă de cel care cultiva sonata. Aceasta din urmă îşi însuşea arta fugii ca mijloc de desăvîrşire a studiului muzicii, iar cît priveşte sonata, ea îi slujea numai întru perfecționarea măiestriei artistice; consecuțiile riguroase ale artei pure a contrapunctului cedau în fața plăcerilor unei euritmii constante a cărei schemă, pentru a putea fi dezvoltată în maniera eufoniei italiene, părea să corespundă — ea singură — cerințelor muzicii. În creația instrumentală a lui Haydn avem impresia că-l vedem pe demonul muzicii, încătuşat, jucîndu-se în fața noastră cu naivitatea unuia născut moşneag.

Nu pe nedrept lucrările timpurii ale lui Beethoven sînt considerate ca izvorînd, parțial, din modelele haydniene, chiar perioadei mature a întruchipărilor geniului său i s-ar putea atribui înrudiri mai degrabă cu Haydn decît cu Mozart. În privința naturii ciudate a acestei înrudiri ne dumireşte un element surprinzător în conduita lui Beethoven raportată la Haydn, pe care el a refuzat să-l recunoască drept dascăl al lui — aşa cum a fost socotit — şi față de care şi-a permis, în trufia sa juvenilă, unele aprecieri ofensatoare. S-ar părea că el se simțea înrudit cu Haydn, ca unul născut bărbat cu unchiaşul copilăros. Dincolo de concordanța formală cu dascălul său, demonul neînfrînat al muzicii lui interioare îl împingea spre afirmarea forței proprii care, aidoma întregii comportări a uriaşului muzician, se putea exprima numai cu o neînțeleasă asprime. Referitor la întîlnirea sa din tinerețe cu Mozart, ni se dovedeşte faptul că Beethoven ar fi sărit de la pian, iritat — după ce executase, la invitația maestrului, o sonată — pentru ca mai apoi, spre a se dezvălui cu adevărat, să solicite permisiunea de a improviza liber; lucru pe care — aşa cum am aflat — l-a şi făcut, producînd asupra lui Mozart o impresie

atît de puternică încît acesta ar fi declarat prietenilor săi: "Este un om care va avea ceva de spus acestei lumi!".

Astfel s-ar fi exprimat Mozart într-o vreme cînd el însuşi urca spre maturizarea geniului său — cu sentimentul deplin al propriei demnităţi şi desăvârşiri — dar al cărui avînt a fost pînă atunci zădărnicit de neaşteptate recăderi în corsetul unei anevoioase cariere de muzician. Ştim că-şi privea moartea care se apropia — prea grăbită — cu amară conştiinţă, deoarece abia acum ajunsese să poată demonstra omenirii tot ceea ce era, de fapt, capabil să dea în muzică.

Spre deosebire de el, pe tînărul Beethoven îl vedem înfruntînd lumea înfrigurat, cu temperamentul său îndărătnic care, de-a lungul întregii vieţi l-a ţintuit într-o stare de independenţă aproape sălbatică: copleşitorul său sentiment de demnitate, pe care l-a trăit cu un curaj sfidător, i-a slujit întotdeauna drept pavăză în faţa pretenţiilor frivole ale unei societăţi avide doar de plăcerile muzicii. Împotriva insolenţei unui gust moleşitor, el era chemat să apere un tezaur de valori incomensurabile. În aceleaşi forme prin care muzica era osîndită să se manifeste numai ca o artă a divertismentului, el avea de revelat imaginea lumii interioare a sunetelor. Astfel, Beethoven ne înfăţişează pururea ipostaza unui posedat; prin el se certifică ceea ce afirmă Schopenhauer în legătură cu muzicianul: acesta împărtăşeşte cea mai elevantă înţelepciune într-o limbă pe care propria sa raţiune nu o înţelege.

"Raţiunea" artei sale el a întîlnit-o numai în spiritul care a desăvîrşit structura formală a eşafodajului exterior. I se părea o raţiune cam lipsită de consistenţă cea care i se adresa dintr-o structură arhitectonică — aşa cum a întîlnit-o şi la marii maeştri ai anilor săi de tinereţe: ei îşi vehiculau inspiraţia în cadrele acestui eşafodaj, cu banale repetiţii de fraze şi arabescuri, cu contraste perfect delimitate prin "tare" şi "domol", cu introduceri grave prelevate după norme constituite din atîtea şi atîtea măsuri, şi înaintînd prin

portalul — neapărat necesar — al unui număr exact de reveniri, spre cadența finală zgomotoasă şi izbăvitoare.

Aceasta a fost rațiunea ce a plăsmuit aria de operă, a dictat înşiruirea lucrărilor scenice prin care Haydn şi-a legat geniul de numărul perlelor din cununa sa. Pentru că, odată cu compozițiile lui Palestrina, a dispărut şi spiritul religios din biserică — iar de atunci, formalismul artificios al practicilor iezuite supune rigorilor contrareformei atît religia cît şi muzica. Astfel, acelaşi stil arhitectural iezuit care marchează ultimele două secole ascunde, pentru privitorul sensibil, nobila şi venerabila Romă,— astfel s-a efeminat şi s-a dulcegărit atît de glorioasa pictură italiană,— şi tot astfel s-a născut — sub auspicii identice — poezia "clasică" franceză, în ale cărei precepte mortificatoare putem detecta o evidentă analogie cu normele ce structurează aria de operă şi sonata.

Ştim că "spiritul german" — poate temut şi prea puțin iubit "dincolo de munți" — a fost cel care pretutindeni — aşadar şi pe tărîmul artei — s-a împotrivit cu succes procesului de pervertire a spiritului european, proces dirijat cu deliberare. Dacă în alte spații spirituale i-am sărbătorit pe Lessing, Goethe, Schiller — şi nu numai pe ei — drept salvatorii noştri de la o atare prăbuşire, astăzi se cuvine să-l celebrăm pe Beethoven, întrucît prin el — muzicianul care s-a adresat tuturor popoarelor rostind cea mai curată dintre limbi — şi spiritul nostru a contribuit întrucîtva la izbăvirea spiritualității umane din starea de fatală degringoladă. Pentru că, ridicînd la altitudinea sublimei sale vocații muzica redusă la treapta unei activități menite numai să amuze, el ne-a deschis ferestra înțelegerii spre arta în care lumea se explică oricărei conştiințe — atît de fără echivoc cum numai un fundamentat sistem filosofic o poate înfățişa cugetătorului avizat. Şi numai aici rezidă temeiurile relației dintre marele Beethoven şi națiunea germană, relație pe care de astădată năzuim să ne-o desluşim şi din darurile vieții şi creației sale. În privința modului cum procedeul artistic se raportează la constituirea noțiunilor raționale, nimic nu ne poate oferi o

explicație mai concludentă decît interpretarea fidelă a modalității căreia Beethoven i s-a conformat în evoluția geniului său muzical. Ar fi fost un act rezultat din rațiune — dacă el ar fi transformat sau chiar dezarticulat cu bună ştiință formele exterioare, preexistente, ale muzicii; nu vom depista însă nici o urmă a acestuia. Fără doar şi poate, n-a existat niciodată vreun creator care să fi reflectat mai puțin decît Beethoven, asupra artei lui. Dimpotrivă, deja amintita impetuozitate a firii sale stă mărturie pentru chipul cum trăia el — cu sentimentul unei suferințe personale — vraja sub care acele forme îi pironeau geniul, poate la fel de abrupt ca toate coercițiile convențiilor. Dar reacția sa, în oglinda acestei trăiri, a constat numai în etalarea orgolioasă, liberă, de nestăvilit prin ceva — nici măcar prin acele forme — a geniului său interior. El n-a corupt niciodată, din principiu, vreunul din tiparele muzicii instrumentale anterioare lui; în ultimele sale sonate, cvartete, simfonii etc. se întîlneşte, neîndoielnic, aceeaşi structură ca şi în primele. Dar să comparăm între ele aceste creații. Oprindu-ne, de pildă, la *Simfonia a 8-a în Fa major* şi la *Simfonia a 2-a în Re major,* ne va uimi lumea cu desăvîrşire inedită care ne va întîmpina în cea dintîi — aproape în aceeaşi formă însă! Aici se vădeşte, încă o dată, o anumită particularitate a naturii germanului, atît de aptă să imprime fiecărei forme esența ei, remodelînd-o în interior şi ferind-o, în acest fel, de fatalitatea declasării ei exterioare. Iată de ce germanul zilelor noastre este mai reformator decît revoluționar, astfel îşi conservă, în cele din urmă, şi pentru exteriorizarea substanței sale intime, o bogăție de forme ca a puținor altor națiuni. Francezului, acest adînc izvor interior i se pare gata să sece, din care cauză, el, neliniştit de forma exterioară a condiției sale în stat — ca şi în artă — consideră că e necesar să se avînte pe dată la pulverizarea ei totală, convins fiind, întrucîtva, că noile aspecte, mai acceptabile, vor trebui să se plăsmuiască de la sine.

Astfel, într-un chip cu totul ciudat, răzvrătirea lui are întotdeauna ca obiect propria sa dispoziție naturală care nu

se desenează mai adînc decît şi-a găsit expresia în acel liminar complex neliniştitor. Dimpotrivă, în evoluția sa, spiritului german nu i-a fost menit să pătimească ceva, creația noastră poetică medievală nutrindu-se din transpunerea poemelor cavalereşti franceze: profunzimea unui Wolfram von Eschenbach s-a întrupat din aceleaşi filoane care, în formele lor arhetipale, ni s-au păstrat numai ca simple rarități, eterne modele ale poeziei. În acest fel, noi am preluat forma clasică a culturii romane şi elene, ne-am dăltuit limba şi izvodit versurile după pilda lor, am ştiut să asimilăm viziunea anticilor — dar prin toate acestea făcînd să se rostească numai spiritul nostru specific. Tot aşa am izbutit să ne integrăm arta muzicală a italienilor, cu toate modalitățile ei, iar ceea ce am durat noi prin mijlocirea acesteia ni se înfățişează astăzi în inefabilele creații ale geniului beethovenian.

Tentativa de a le explica ar constitui un act nechibzuit; pentru că evocîndu-le în succesiunea lor, vom sesiza cu claritate mereu sporită inserția Geniului muzicii în toate formele artei muzicale. Ca şi cum în lucrările predecesorilor săi am vedea un tablou translucid, pictat la lumina zilei, iar în fața noastră, aici — în desen şi culoare — o ispravă indiscutabil lipsită de orice şansă în confruntarea cu opera unui pictor autentic, ea rămînînd circumscrisă unei arte pe de-a-ntregul minore — şi de aceea o pseudorealizare artistică, pe drept cuvînt privită cu superioară rezervă de către cunoscători: ea servea ca podoabă în ocazii festive, la recepții princiare, ca element distractiv pentru societatea celor înstăriți şi a altora de acelaşi soi, iar vituozul îşi etala iscusința artistică întocmai ca pe o luminiscență destinată iluminației într-un prim-plan, în locul altuia, discret. Dar iată-l pe Beethoven transpunînd acest tablou în tăcerea nopții, între lumea fenomenală şi profunditatea esenței tuturor lucrurilor, din care acum el dirijează lumina vizionarului către fundalul imaginii: aici se revigorează în chip miraculos şi se iveşte o a doua lume despre care nici cea mai

ilustră capodoperă a unui Rafael nu ne-ar putea oferi o cît de vagă idee.

Aici, forța muzicianului nu poate fi exprimată altfel decît prin noțiunea de vrajă. În adevăr, ne inundă o stare de fascinație atunci cînd, cu prilejul audierii unei compoziții beethoveniene (în părțile căreia, pretutindeni, luciditatea noastră deplină ar sesiza numai un fel de oportunitate tehnică întru organizarea formei) percepem o vivacitate stihială, un îndemn cînd delicat, cînd înfricoşător, un elan în care pulsează bucurie, dor, spaimă, tînguire şi încîntări — care, toate, par a se disloca doar din substraturile cele mai adînci ale propriului nostru eu. Aceasta, întrucît în configurația operei lui Beethoven momentul important pentru istoria artei este reprezentat de fiecare accident tehnic — prin care un artist, în scopul înțelegerii sale, abordează o conduita convențională față de lumea din jurul său — accident pe care însă el îl ridică la semnificația unei erupții spontane. Aşa cum am afirmat şi în altă parte, aici nu mai există nimic de prisos şi nici vreo îngrădire a melodiei, ci totul se converteşte în discurs melodic, fiecare măsură a acompaniamentului, fiecare notație ritmică, chiar fiecare pauză.

Deoarece este cu neputință să discutăm esența propriu-zisă a muzicii lui Beethoven, fără riscul de a fi pe dată fascinați, şi pentru că am încercat deja — cu sprijinul filosofului — să ne edificăm asupra adevăratei substanțe a muzicii (efort datorită căruia ni s-a desluşit îndeosebi creația beethoveniană), *omul* Beethoven — dacă vom izbuti să ne distanțăm de Imposibil — ne va captiva necontenit, întocmai ca focarul fasciculelor de lumină ce se revarsă din lumea sa de miracol.

Dacă vom cerceta izvorul din care a dobîndit Beethoven această forță sau, mai mult (ținînd seama de faptul că taina înzestrării naturale trebuie să rămînă sub pecete şi că sîntem siliți să acceptăm fără contestație existența ei), dacă luăm în considerare numai efectele acesteia, să încercăm a ne lămuri prin care anume particularități ale caracterului şi prin ce

promoțium morale i-a fost posibilă marelui muzician focalizarea acelei forțe asupra impresionantului rezultat pe care-l reprezintă *fapta* sa artistică.

Am dedus că trebuie să excludem ipoteza oricărei cunoaşteri raționale care să fi prezidat la întruparea impulsurilor sale artistice.

Dimpotrivă, ni se pare necesar să reținem, exclusiv, vigoarea bărbătească a caracterului său; înrîurirea acesteia asupra evoluției geniului imanent al Maestrului ne-am propus s-o evaluăm.

Am făcut mai înainte o paralelă între Beethoven pe de o parte şi Haydn şi Mozart pe de alta. Dacă privim încă odată viața acestor doi bărbați — raportînd-o la a celui dintîi — vom surprinde jaloanele unei tranziții de la Haydn la Beethoven prin Mozart, în direcția determinărilor exterioare ale existenței. Haydn a fost şi a rămas un slujitor aulic care, ca muzician, era obligat să-şi amuze stăpînii iubitori de splendori şi luxură; întreruperile temporare ale acestei îndeletniciri, ca de pildă vizitele sale la Londra, au modificat prea puțin maniera în care el îşi exercita vocația; pentru că şi acolo continua să fie numai artistul recomandat de personalități din înalta societate şi remunerat de acestea. Obedient şi devotat, şi-a păstrat pînă la adînci bătrîneți pacea unui suflet voios şi binevoitor; numai ochii care ne privesc din portretul său sînt transfigurați de o blîndă melancolie. În schimb, viața lui Mozart a fost o necontenită luptă pentru o existență sigură, cruțată de hărțuieli. Copil răsfățat de jumătatea Europei, în adolescență n-a cunoscut nici una din satisfacțiile spre care năzuiau entuziasmele vîrstei, pentru ca trecînd pragul maturității să pornească, nefericit şi vlăguit, în întîmpinarea unei morți timpurii. Slujba de pianist al unui puternic al zilei s-a prefăcut curînd într-o povară; încerca să se hrănească din sufragiile publicului larg, concertînd şi dînd lecții de pian; întregul său cîştig modic l-a sacrificat dorinței de a supraviețui. Dacă principele lui Haydn pretindea în permanență noi şi noi divertismente, Mozart, nu mai puțin,

era zi de zi constrîns să producă noutăți care să satisfacă toanele auditoriului; superficialitatea în concepție şi execuție — consecință inevitabilă a rutinei — devine un punct de referință fundamental în explicarea caracterului operei lor. Haydn şi-a compus capodoperele cu adevărat durabile abia la o vîrstă venerabilă şi ca privilegiat al unei existențe tihnite, consolidată şi de o anumită faimă dobîndită în străinătate, circumstanțe de care Mozart nu s-a putut bucura niciodată: cele mai frumoase lucrări ale sale s-au născut între exuberanța clipei inspirate şi teama de ceasul ce va să vină. Purta în cuget imaginea unei slujbe la o curte — cît mai substanțial retribuită — visînd-o mereu ca pe o punte către viața care să-i uşureze truda creatoare; ceea ce i-a refuzat împăratul i-a oferit un rege al Prusiei: Mozart a rămas însă fidel "Kaiserului său", fapt de pe urma căruia avea să se stingă în mizerie.

Dacă Beethoven şi-ar fi croit făgaşul vieții după un calcul rece, rațional, acesta — ținînd seama de cazul celor doi mari predecesori ai săi — nu l-ar fi putut conduce mai neabătut decît a făcut-o în realitate expresia frustă a caracterului său înnăscut. Este uimitoare constatarea că aici totul a fost decis de un instinct ferm al naturii, fapt oglindit cu claritate în repulsia lui Beethoven pentru modul de viață al lui Haydn. O singură privire aruncată asupra tînărului muzician i-ar fi fost deajuns oricărui principe pentru a-l numi — fără a mai sta pe gînduri — capelmaistru al său. Mai ciudată se vădeşte însă complexitatea trăsăturilor de caracter în notele distinctive ale personalității sale, ce l-au ținut departe de un destin ca al lui Mozart. Expus aidoma acestuia sărăciei, într-o societate în care preț avea doar utilul, iar frumosul era plătit numai dacă satisfăcea nevoia de răzgîiere, grandoarea pierzîndu-se fără vreun ecou, Beethoven a considerat exclusă cu desăvîrşire ideea de a cuceri grațiile lumii recurgînd la armele frumosului. Constituția sa fiziognomică trăda fără echivoc faptul că el echivala "frumusețea" cu moliciunea; lumea fenomenală avea un acces limitat spre sinele său. Privirea-i

aproape înfricoşător de pătrunzătoare a sesizat în jurul său numai dereglări împovărătoare pentru lumea din el, singurul raport cu lumea exterioară rămînînd grija de a se apăra de ingerințele ei. Astfel, încordarea intelectuală a devenit expresia caracteristică a feței; crisparea îndărătnică a nasului şi buzelor a rămas prinsă într-un desen tensionat ce nu se putea destinde niciodată în surîs ci numai în hohotul unui rîs sardonic.

În legătură cu spiritele alese, a trecut drept axiomă fiziologică aserțiunea că un creier voluminos trebuie să fie închis într-o țeastă fină, subțire, ca pentru a-i înlesni cunoaşterea cît mai pregnantă a lucrurilor din afară; cu cîțiva ani în urmă am constatat însă — cu prilejul examinării rămăşițelor sale pămînteşti — că soliditatea neobişnuită a întregului schelet era în concordanță cu grosimea şi robustețea ieşite din comun a oaselor craniene. Iată cum îi proteja natura un creier de o finețe extraordinară, pentru ca în felul acesta să privească numai în interior şi să poată descifra, nestingherit, perspectiva acelei inimi mari asupra lumii. O astfel de pavăză rezistentă înconjura şi ocrotea o lume intimă din cale afară de gingaşă, care, dacă ar fi fost lăsată în voia contactelor brutale cu circumstanțele exterioare, s-ar fi dizolvat şi pulverizat întocmai ca delicatul geniu mozartian — încărcat de lumină şi dragoste.

Să ne imaginăm, aşadar, această entitate scrutînd lumea de sub o carcasă atît de viguroasă şi dură! E cert că afectele volitive ale lui Beethoven n-ar fi putut condiționa niciodată — sau numai confuz — concepția sa asupra lumii înconjurătoare; ele erau prea tumultoase şi în acelaşi timp prea gingaşe pentru a putea zăbovi la vreunul din fenomenele pe lîngă care privirea sa trecea doar în fugă şi cu o anumită sfială sau, în sfîrşit, cu neîncrederea celui veşnic nemulțumit. Pe el nu-l apropia nimic de amăgirile efemere care şi pe Mozart au reuşit să-l ademenească din universul său intim spre desfătările periferice ale vieții. Slăbiciunea juvenilă pentru plăcerile oferite de un mare oraş care pulsa de voioşie,

pe Beethoven l-a atins foarte puțin; stimulii voinței sale erau mult prea puternici spre a-i îngădui să descopere şi cea mai măruntă satisfacție în vînzoleala pestriță şi superficială a metropolei. Dacă de aici îşi trăgea seva îndeosebi înclinația lui la solitudine, în egală măsură se hrănea împătimirea pentru independență. Un instinct sigur — menit parcă să minuneze — l-a îndrumat fără greş, devenind motor principal şi însemn al caracterului său. Nici o cunoaştere rațională nu l-ar fi putut călăuzi mai drept decît forța irefutabilă a acestui instinct. Iar factorii ce l-au definit pe Beethoven în mîndria cu care trata societatea, în disponibilitățile pentru singurătate, în aplicațiile sale aproape grosiere şi-au spus cuvîntul şi pe marginea opțiunii lui privitoare la modul de viață.

În fond, şi Beethoven era silit să-şi asigure existența prin venitul ce rezulta de pe urma compozițiilor. Precum nu-l îndemna ceva să asigure condițiilor sale de viață o tentă cît de cît agreabilă, tot aşa nimic nu-l putea convinge să lucreze în grabă, superficial şi nici să facă vreo concesie unui gust căruia ar fi avut putința să i se conformeze numai prin abdicarea întru servitute. Pe măsură ce pierdea, astfel, legătura cu lumea din afară, îşi îndrepta privirea cu tot mai acută luciditate spre lumea sa interioară; cu cît se simțea mai avizat în rostuirea bogăției lui lăuntrice, cu atît mai conştient îşi prezenta revendicările față de societate, pretinzînd celor ce-l proteguiau să nu-i mai retribuie compozițiile, ci să vegheze mai cu seamă ca el să poată munci nestînjenit de lume şi dezinteresat. Lucru petrecut, cu adevărat, pentru întîia oară în viața unui muzician: cîteva personalități suspuse, binevoitoare, s-au obligat să-l țină la adăpost de griji, în sensul independenței pe care şi-o dorea. Mozart, ajuns la o identică răspîndire decisivă a vieții, epuizat însă prematur, s-a prăbuşit. Această mare binefacere, chiar dacă a fost intermitentă, iar uneori a şi diminuat, a pus totuşi temeliile unei armonii caracteristice care mai apoi s-a materializat — luînd forme cîteodată surprinzătoare — în viața Maestrului. El se simțea un biruitor şi ştia că aparține lumii numai în

ipostaza sa de om liber; iar lumea trebuia să-l accepte aşa cum era! Cu protectorii lui de viță aleasă se purta ca un despot şi nimic nu se putea obține din parte-i decît în măsura în care — şi atunci cînd — era el dispus să cedeze.

Însă Beethoven se arăta concesiv numai în privința lucrurilor care îi puteau stîrni interesul: joaca vrăjitorului cu caleidoscopul lumii sale interioare... Pentru el, lumea din afară s-a estompat în întregime, nu pentru că vreo orbire ar fi şters-o de pe retina lui, ci fiindcă, în cele din urmă, surzenia a eliminat-o din toate preocupările sale. Auzul era unica facultate datorită căreia lumea exterioară putuse răzbate, supărător, pînă la el — pentru ochii lui ea pierise demult. Ce vedea visătorul descîntat cînd cutreiera străzile Vienei care se răsfățau în culori, cu privirea pironită drept înainte şi însuflețit numai de starea de veghe a universului sonor ce trăia în ființa sa?

Apariția şi accentuarea surzeniei l-au torturat fără milă, scufundîndu-l în unda unei adînci melancolii; în legătură cu surzenia totală şi anume cu pierderea oricărei posibilități de a mai audia concerte, n-a ajuns pîna la noi ecoul nici unei tînguieli; doar întreținerea relațiilor sociale a devenit mai anevoioasă, acestea neprezentînd însă vreo importanță deosebită pentru el şi evitîndu-le din ce în ce mai rezolut.

Un muzician surd! — Poate fi conceput un pictor lipsit de vedere?

Dar pe vizionarul orb îl cunoaştem. Acum, muzicianul cu auzul pierdut îi semăna lui Tiresias căruia lumea fenomenală i s-a interzis, osîndit fiind, drept urmare, să perceapă temeiul tuturor fenomenelor cu ochiul lăuntric; netulburat de tumultul vieții, Beethoven asculta doar armoniile eului său, adresîndu-se lumii care nu mai avea nimic a-i împărtăşi, din profunditatea acestuia. Astfel s-a eliberat Geniul de toate avatarurile situate în afară de sineşi, dăinuind doar în sine şi pentru sine. Ce miracol i s-ar fi revelat omului care l-ar fi privit pe Beethoven, cu ochii lui Tiresias: o întreagă lume

colindînd printre oameni — acel Sine al lumii sub înfăţişarea unui om!

Astfel a fulgerat lumină ochiul interior al muzicianului. Acum şi-a oprit el privirea şi asupra fenomenelor care, iluminate de strălucirea sa funciară, i s-au destăinuit din nou prin magice reflexii. Şi numai acum i s-a împărtăşit, iar, esenţa lucrurilor, relevîndu-i-se în lumina calmă a frumuseţii. Acum a înţeles el pădurea, rîul şi pajiştea, eterul albastru, mulţimea voioasă şi perechea de îndrăgostiţi, norii călători şi ciripitul din codri, clocotul furtunii şi deliciile tăcerii mîntuitoare. Şi astfel a pătruns viziunea şi forţa modelatoare această seninătate de miraj care prin el — cel dintîi — a devenit proprie muzicii. Pîna şi jalea ce-şi implică atît de specific mozaicul sonurilor se alină în surîs: lumea îşi redobîndeşte neprihănirea copilăriei. Ascultînd *Simfonia pastorală,* cui i-ar fi dat să nu audă şi promisiunea izbăvitoare: "Astăzi veţi fi cu mine în paradis!"

Acum a sporit puterea creatoare a Inefabilului, a Transparenţei dintotdeauna şi a Increatului care, prin aceasta, şi-au încorporat experienţa cea mai nemijlocită a Inteligibilului. Bucuria desprinsă din exercitatea acestei puteri se dizolvă în umor; întregul calvar al existenţei se frînge în imensa plăcere a jocului cu puterea; Brahma, creatorul lumilor, rîde de el însuşi recunoscînd mistificarea din eul său; inocenţa recîştigată se joacă glumind cu ghimpele păcatului expiat, conştiinţa dezrobită face haz de chinurile îndurate.

Niciodată vreuna din artele lumii n-a mai creat opere atît de luminoase ca *Simfoniile în La major* şi *Fa major,* îngemănate cu toate celelalte lucrări din perioada zeiască a surzeniei depline a Maestrului. Înrîurirea acestora asupra auditoriului se concretizează tocmai în conştiinţa eliberării de orice vinovăţie, ca o refracţie posterioară a sentimentului paradisului pierdut cu care ne reîntoarcem în lumea fenomenală. Aceste compoziţii minunate par a predica regretul şi penitenţa, în sensul profund al revelaţiei divine.

Aici îşi găseşte aplicația numai conceptul estetic al sublimului, întrucît reflexele serenității traversează spontan frumosul, copleşind orice sentiment de satisfacție. Şi toate împotrivirile rațiunii, vanitoasă în cunoaştere, se prăbuşesc îndată ce au întîlnit vraja înfrîngerii întregii noastre naturi; cunoaşterea sa refugiază gonind împreună cu recunoaşterea erorilor sale, iar cu nemărginita bucurie a acestei recunoaşteri scoatem din adîncurile ființei noastre un chiot înalt de fericire, deşi mina auditoriului — mărturie a fascinației care-l robeşte — divulgă uimirea pricinuită de incapacitatea privirii şi gîndirii în fața acestei lumi atît de veridice.

În atenția lumii, ce ar mai fi putut să stăruie din esența umană a geniului rupt de lume? Şi ce anume ar mai fi fost în stare să descopere la el ochiul omului de rînd? Fără îndoială, numai lucruri echivoce pe care în suşi compozitorul — în relațiile sale confuze cu lumea — le răstălmăcea, ținînd sema de faptul că naiva lui generozitate îl situa într-o continuă contradicție cu propria-i conştiință — realitate în privința căreia la un compromis armonios ar fi putut ajunge numai pe tărîmul sublim al artei. Fiindcă pe măsură ce rațiunea sa căuta să cuprindă lumea, sufletul se simțea împăcat, în primul rînd mulțumită concepțiilor optimiste, aşa cum fusese el educat — în spiritul umanitarismului exaltat al secolului trecut — orientîndu-l spre acceptarea lumii burgheze religioase. El lupta împotriva îndoielilor din cuget care, din zona experiențelor de viață îl împingeau spre confruntarea cu justețea acestei doctrine — şi lupta înarmat cu argumente extrase din parimiile religioase fundamentale. Eul său îi spunea: iubirea este Dumnezeu; astfel a decretat şi Beethoven: "Dumnezeu este iubirea!" Numai acele aspecte ale dogmelor pe care poeții noştri le atingeau cu oarecare emfază se bucurau de sufragiul său; deşi *Faust* îl captiva cu putere şi fără încetare, Klopstock şi alți cîțiva cîntăreti anoşti ai umanismului i se păreau cu osebire demni de venerație. Morala sa era impregnată de cel mai straşnic radicalism

burghez; atmosfera frivolă îl făcea să spumege. Beethoven, străin de orice năzuință spre lux şi econom — ba, deseori scrupulos pînă la avariție în gospodărirea cîştigului — se exprima, întocmai ca în această trăsătură, şi în moralitatea lui de severă extracție religioasă, cu instinctul prin a cărui vigoare el a reuşit să apere ceea ce considera expresie supremă a nobleței, şi anume libertatea geniului său primejduită de influența mutilantă a lumii care-l înconjura.

El a trăit la Viena şi a cunoscut numai Viena, fapt care spune deajuns.

Austriacul, care după extirparea oricăror urme ale protestantismului german a fost crescut la şcoala iezuiților Romei, şi-a pierdut pînă şi accentul corect al limbii materne — limbă pe care acum îi era dat s-o audă "agrementată" cu modul de rostire a numelor clasice din antichitate, aşadar alunecînd spre forme negermane, neolatinizate. Austriacului, spiritul germanic, structura şi moravurile germane i-au fost interpretate după litera unor manuale de proveniență spaniolă şi italiană; pe fundalul unei istorii plăsmuite, al unei ştiințe falsificate şi religiei contrafăcute o populație dăruită de la natură cu bună dispoziție, cu veselie expansivă, a fost orientată spre scepticismul menit să îngroape îndeobşte ataşamentul față de real şi autentic, ca şi fobia pentru constrîngeri — ele denunțîndu-i-se drept uşurătate.

Prin urmare, acesta a fost şi spiritul care slujit de călăuză pe calea către singura artă ce se cultiva în Austria — muzica — un mod de instruire şi, cu adevărat, o tendință degradantă în privința căreia, ceva mai înainte, ne-am şi împărtăşit aprecierile. Am văzut cum anume s-a apărat Beethoven împotriva acestei tendințe, prin copleşitoarele înzestrări ale ființei sale, şi ni s-a relevat aceeaşi forță ce acționa întru respingerea oricărei alunecări spre un mod de viață sau viziune superficială asupra existenței spirituale. Catolic prin botez şi educație, el a trăit cu convingere întregul spirit al protestantismului german. Iar acesta, la rîndul său, i-a jalonat şi drumul creației artistice pe care va întîlni şi

singurul părtaş al artei lui, în fața căruia se va înclina cu respect profund şi pe care îl va putea asimila ca pe revelația celei mai adînci taine a propriului său eu. Dacă Haydn a fost considerat drept indrumătorul adolescentului, marele Sebastian Bach a devenit mentorul trăirilor artistice dezlănțuite atît de impetuos în ființa bărbatului.

În cugetul lui Beethoven, capodoperele lui Bach treceau drept biblia unei credințe. Citea într-însa şi citind uita lumea sonurilor care acum îi era interzisă. Aici sta scris Sesamul tainei cu rădăcini în visul său cel mai adînc pe care, cîndva, cantorul nevoiaş din Leipzig îl dăltuise în sineşi, ca simbol etern al unei alte lumi, înnoite. Aici se desenau, încîlcite, aceleaşi linii enigmatice şi se împleteau în chip miraculos aceleaşi semne în care marele Albrecht Dürer descifrase necunoscutele lumii şi făpturilor ei învăluite în lumină — era cartea magică a necromantului care înlesneşte macrocosmosului să se proiecteze asupra microcosmosului.

Tot ce putea să identifice numai un ochi al spiritului germanic, şi doar o astfel de ureche avea putința să audă, izvora din intuițiile sale ascunse şi îl incita la protestul vehement adresat oricărei expresii a lumii din afară care i s-ar fi impus — iată ce citea acum Beethoven limpede, explicit, în cartea sacră a lui, sfințindu-se şi pe sine.

Dar, acest sfînt — confruntat cu lumea — cum ar fi putut să se raporteze la propria-i sfințenie, dacă în realitate era hărăzit "să rostească cel mai temeinic adevăr, însă într-o limbă pe care rațiunea nu va izbuti s-o tălmăcească"? Relațiile sale cu lumea nu trebuia să exprime doar starea celui trezit dintr-un somn greu, muncit de dorința de a-şi aminti visul care, acolo, în tainițele subconştientului îl făcuse fericit? O stare asemănătoare putem presupune că încearcă monahul preacucernic, atunci cînd determinat de o esențială necesitate vitală se îndreaptă din nou, prin mijlocirea vreunei forme de apropiere, către rosturile vieții comune. Numai că acest mucenic descoperă fără greş, chiar în mizeria vieții, calea ispăşirii unei existențe păcătoase, iar în suportarea cu

resemnare a acesteia îmbrățişează cu entuziasm modalitățile mîntuirii.

În schimb, acel sfînt iluminat concepe sensul pocăinței doar ca pe o caznă, purtîndu-şi păcatele aidoma unui martir care se flagelează. Greşeala celui optimist se răzbună, acum, prin întețirea suferințelor sale şi un spor de susceptibilitate fața de ele. Orice atitudine de nepăsare, fiecare întrupare a egoismului sau neîndurării — de care el se izbeşte neîncetat, la tot pasul — îl revoltă aidoma coruperii de neînțeles a bunătății omeneşti, originare — bunătate, la care, în convingerile sale, el ține cu nestrămutare. Astfel, mereu şi mereu se prăbuşeşte din paradisul armoniei lăuntrice pînă în infernul unei abominabile existențe haotice pe care, în cele din urmă, numai el — artistul — reuşeşte s-o cumpănească în chip ideal.

Dacă ne-am imagina tabloul unei zile din viața sfîntului nostru, atunci oricare din minunatele compoziții ale Maestrului ne-ar oferi cea mai veridică replică la aceasta, în vreme ce noi — pentru a nu fi tîrîți în greşeală ar trebui să zăbovim tot timpul numai la procedeul prin care putem să aplicăm, analogic, fenomenele onirice la geneza muzicii ca artă (fără a identifica, însă, procedeul cu reveria în sine).

Prin urmare, pentru a ilustra o zi din viața lui Beethoven — din intimitatea trăirilor sale — alegem marele Cvartet în *do diez minor:* ceea ce numai anevoie am realiza cu prilejul audierii acestuia, obligați fiind să renunțăm la comparații explicite — receptînd doar revelații nemijlocite dintr-o altă lume — ni se facilitează, totuşi, pînă la un anumit grad, dacă evocăm compoziția doar din amintire. Însă chiar astfel procedînd, animarea eboşelor mai apropiate şi diferențiate ale imaginii va trebui s-o încredințăm fanteziei cititorului, venindu-i în ajutor numai prin recursul la o schemă generală.

Amplul *Adagio* introductiv, poate cea mai melancolică stare care a fost împărtăşită vreodată printr-o adițiune de sunete, ar putea fi asemuită cu trezirea în zorii zilei care "în lunga ei alunecare nu va împlini nici o dorință, nici una!" Însă în

acelaşi timp este şi o rugă de căință, o consfătuire cu Dumnezeu întru credința în binele de veci. Ochiului răsfrînt spre lăuntruri i se relevă, şi acolo, imaginea consolatoare ce numai lui i se divulgă (*Allegro,* 6/8) şi în care se naşte jindul pentru joaca nostalgică şi grațioasă cu sine: vedenia se desprinde din pînza unei gingaşe amintiri. Pare, astfel, că Maestrul (cu acel scurt *Allegro moderato* tranzitoriu), conştient de arta lui, trece la profesarea îndeletnicirii sale vrăjitoreşti; forța revitalizată a acestei magii — proprii lui — *(Andante,* 2/4) o exercită acum pentru captivarea unei făpturi fermecătoare şi spre necontenita desfătare în fața ei — mărturie fericită a inocenței imanente — printr-o continuă şi nemaivăzută deviere a refracției luminii nemuritoare, căreia îi îngăduie să se abată asupra acelei făpturi. Considerăm că, aici, pe fericitul absorbit de propria-i fericire îl putem surprinde îndreptîndu-şi privirile străluminate spre lumea exterioară *(Presto,* 2/2): şi iat-o, din nou, înfățişîndu-i-se întocmai ca în *Simfonia pastorală;* totul se aureolează înseninat de fericirea lui interioară; s-ar părea că ascultă însuşi ecoul fenomenelor ce se vîntură sub ochii săi, inefabil şi, totodată, dezlănțuit într-un dans ritmat. El priveşte viața şi sugerează ideea că meditează (un scurt *Adagio,* 3/4) la posibilitatea de a-i cînta acestei vieți, îndemnînd-o să danseze: meditație fugară dar mohorîta, ca şi cum s-ar scufunda în adîncul de vis al sufletului său. O singură ochire i-a redezvăluit miezul lumii: el se deşteaptă şi atinge strunele — urmează un dans cum nimănui nu i-a mai fost menit să audă *(Allegro finale).* Este însuşi dansul lumii: nesațiu sălbatic, dureroasă tînguire, încîntările iubirii şi fericirea supremă, dezolare şi furie, voluptate şi chin; tresăriri ca de fulgere, furtuni rostogolindu-şi tunetul: iar deasupra tuturor, titanul muzicii care le înfrînge şi le subjugă pe toate, conducîndu-le apoi, mîndru şi sigur de sine, din trîmbe pînă-n vîrtejuri şi hăuri — îşi rîde de el insuşi, pentru că pe seama sa această vrăjitorie n-a reprezentat, totuşi, decît o joacă! Şi, iată, noaptea îi face un semn... Rostul zilei a fost împlinit.

Pentru a defini personalitatea lui Beethoven, este cu neputinţă să contempli numai omul, fără a-l include totodată în judecăţi şi pe uluitorul muzician.

Am putut determina faptul că năzuinţele instinctuale ale vieţii sale se contopeau cu tendinţa emancipării artei pe care o slujea; aşa cum el nu putea să fie un lacheu al luxului, şi muzica sa trebuia să se descotorosească de toate implicaţiile subordonării faţă de vreun gust superficial. Despre modul în care credinţa sa optimistă, împinsă pînă la pietate, mergea mînă în mînă cu impulsul — necondiţionat — de a lărgi sfera artei sale, avem atestarea de supremă candoare în *Simfonia a IX-a* cu coruri, lucrare a cărei geneză se impune a fi investigată mai îndeaproape; aceasta, pentru a excepta admirabila corelaţie între tendinţele de bază ale firii sfîntului nostru.

Acelaşi imbold care îndruma gîndul lui Beethoven spre alcătuirea imaginii omului bun îl călăuzea şi în redactarea discursului muzical despre acesta. Discurs care şi-a pierdut puritatea prin folosirea lui de către muzicienii artificioşi şi căruia el ţinea să-i restituie inocenţa neviciată. Să ne reamintim melodia operei italiene din secolul trecut, pentru a ne putea da seama în ce amplă măsură această ciudat de importantă nălucire a sunetelor ţinea pasul cu moda şi slujea numai ţelurilor ei: printr-însa şi prin utilizarea ce i s-a dat, muzica a fost atît de profund degradată încît gusturile lascive îi pretindeau fără contenire doar noutatea; deoarece o melodie de ieri, astăzi se refuza audiţiei. Însă la început, din asemenea melodii trăia şi muzica noastră instrumentală; aservirea ei scopurilor unei vieţi sociale lipsite de nobleţe am discutat-o mai înainte.

Aici a intervenit însă Haydn care n-a ezitat să se orienteze către asperităţile jocului popular ale cărui arii — deseori lesne de recunoscut — le-a împrumutat din dansurile ţărăneşti maghiare ce i-au stat la îndemînă; prin aceasta el s-a cantonat la o joasă altitudine, într-o sferă puternic marcată de un anumit specific local, îngust. Dar care era sfera de

unde trebuia sa fie desprinsă melodia nefalsificată, menită să poarte însemnele distincției şi veşniciei? Pentru că şi această melodie haydniană extrasă din dansul țărănesc tenta mai degrabă ca o bizarerie picantă — dar în nici un caz ca una din ipostazele creației artistice care să dăinuie peste vreme. Era însă cu neputiniță ca ea să fie detaşată din zonele mai înalte ale societății noastre, întrucît acolo stăpînea concepția melodică a cîntăreților de operă şi balerinilor scenei, răzgâiată, înflorată şi împovărată cu toate păcatele. Beethoven însuşi a păşit pe drumul lui Haydn; însă el n-a mai tălmăcit melodiile dansului folcloric ca pe nişte divertismente hărăzite saloanelor aristocratice, ci le-a dat o expresie ideală chiar pentru popor. Fie că era vorba de o veche melodie franceză sau scoțiană, fie de una rusească în care identifica mult visata generozitate a nevinovăției, el îi consacra toată arta sa, în chip de ofrandă. Cu un dans unguresc (în fraza finală a *Simfoniei în La major)* el cînta întregii naturi, astfel încît cel care ar fi avut şansa s-o zărească dansînd, ar fi rămas încredințat că sub privirile sale se naşte — într-o fantastică învolburare — un nou corp ceresc.

Omul Beethoven trebuia să descopere arhetipul inocenței, acel ideal "om bun" în care credea, pentru a-l cununa cu al său "Dumnezeu este iubirea". Poate că în *Simfonia Eroica* îl recunoaştem pe Maestru angajat pe acest făgaş: tema de o uimitoare simplitate din ultimul pasaj al acesteia pare să-i folosească drept coloană de susținere şi schelă; dar ceea ce construieşte el pe acest tipar, ca un melos captivant, se înrudeşte încă prea evident cu sentimentalul "Cantabile" mozartian pe care Beethoven l-a cultivat şi l-a extins într-o manieră cu totul neobişnuită pentru a-l mai putea considera drept o cucerire în sensul la care ne referim noi. Semne mai distincte se vădesc în revărsarea de bucurie din fraza finală a *Simfoniei în do-minor,* unde melodia simplă de marş, care se desfăşoară aproape exclusiv pe tonică şi dominantă, în scala naturală a cornilor şi trompetelor, seducîndu-ne prin marea sa naivitate, cu atît mai mult cu cît acum simfonia precedentă

ni se înfăţişează numai ca o palpitantă pregătire a acesteia — aidoma norilor, ba vălătuciţi de furtună, ba vînturaţi de adieri uşoare, şi care îngăduie să se străvadă razele dogoritoare ale soarelui. Însă, totodată (introducem această aparentă deviere de la subiect întrucît ea are o importantă legătură cu obiectul analizei noastre), aceasta *Simfonie în do minor* ne reţine atenţia prin aceea că ea oglindeşte una din excepţionalele soluţii ale Maestrului, în care impetuozitatea dureros agitată, ca tonalitate iniţială, se avîntă pe treptele consolării şi înălţării pînă la erupţia bucuriei ce îşi însumează, conştient, biruinţa. Aici, patosul liric aproape pătrunde pe tărîmul unui dramatism ideal — într-un sens mai limpede conturat — şi, întocmai cum ar fi posibil să treacă drept îndoielnic faptul că pe această cale concepţia muzicală n-ar putea fi perturbată în puritatea ei, deoarece ar trebui să conducă la includerea unor reprezentări care, luate ca atare, par întru totul străine de spiritul muzicii — tot aşa nu este de nesocotit că aici, Maestrul n-a fost nicidecum indus de vreo aberantă speculaţie estetică, ci numai de un instinct perfect, iscat chiar din domeniul propriu muzicii.

Acest instinct, după cum am arătat la începutul ultimei analize, se conjugă cu străduinţa de a salva sau, poate, de a redobîndi pe seama conştiinţei credinţa în bunătatea primordială a naturii umane — în pofida tuturor impedimentelor ce decurg din experienţa de viaţă şi care ţin de simple aparenţe. Convingerile Maestrului, aproape fără excepţie născute din spiritul acelei sublime serenităţi, se întrupează — aşa cum am aflat mai sus — îndeosebi în perioada de fericită însingurare ce pare a-l fi îndepărtat cu desăvîrşire de lumea suferinţei, după instalarea surzeniei totale. Poate că nu este cazul să avansăm presupuneri privitoare la umbrirea acelei împăcări interioare, înjghebîndu-le în atmosfera mohorîtă ce reapare în unele — cardinale însă — concepte ale lui Beethoven, deoarece, imaginîndu-ne că artistul ar putea crea şi în alte circumstanţe decît într-o stare de profundă linişte lăuntrică, am greşi cu siguranţă. Starea

de suflet care îşi găseşte expresia într-o concepție trebuie, de aceea, să aparțină însăşi ideii de lume pe care artistul o cuprinde şi o explicitează în opera de artă. Dar, întrucît noi am considerat ca realitate indubitabilă faptul că în muzică se relevă ideea de lume în sine, muzicianul care creează se subsumează integral mai cu seamă acestei idei, iar ceea ce el împărtăşeşte nu reprezintă concepția sa despre lume, ci lumea însăşi în care alternează durerea şi bucuria, binele şi răul. Chiar îndoielile conştiente ale *omului* Beethoven erau conținute în această lume, astfel că ele ni se adresează din ființa sa, nemijlocit, şi nicidecum ca obiect al reflecției — el interpretează lumea, să zicem, ca în *Simfonia a IX-a-,* unde, ce-i drept, primele pasaje proiectează ideea de lume în cea mai înfricoşătoare lumină a sa. Pe de altă parte — lucru ce nu poate fi ignorat — chiar în această compoziție se manifestă voința deliberat sintetizantă a creatorului ei; întîlnim, aici, expresia directă a ei şi acestei crispări — o disperare ce după fiecare alunecare în acalmie reînvie — el îi aruncă, poate, cu țipătul de spaimă al celui ce se deşteaptă dintr-un coşmar îngrozitor, cuvintele aievea rostite şi al căror înțeles ideal nu este decît: "Şi, *totuşi,* omul este bun!"

S-a născut demult — nu numai în sfera criticii, dar şi în a celor animați de sentimente naive, nepărtinitoare — imaginea Maestrului care, aici, pare să cadă în afara teritoriului muzicii, evadînd parcă din cercul magic trasat de el însuşi, pentru ca în acest fel să poată face apel la forța unor reprezentări cu desăvîrşire diferite de concepția muzicală. În realitate, acest nemaiauzit procedeu artistic seamănă cu trezirea bruscă dintr-un vis; dar în acelaşi timp, simțim influența benefică a deşteptării asupra celui pe care visul l-a înfricoşat peste măsură; pentru că nicicînd mai înainte vreun muzician nu ne-a înlesnit să trăim cu atîta infinită înfiorare, chinurile lui mii. Astfel s-a petrecut, în adevăr, un salt al deznădejdii cu care Maestrul de o divină candoare, stăpînit numai de vraja sa, a răzbătut într-un nou univers al luminii,

din ale cărui spații a înflorit, pentru el, îndelung căutata, zeieşte fermecătoarea şi inocenta melodie a omului.

Tot astfel, în voința organizatoare amintită adineauri, care îl condusese la această melodie, îl vedem pe Maestrul necontenit integrat în muzica-idee a lumii, pentru că în realitate, la răsunetul glasului omenesc, nu sensul cuvîntului ne cucereşte, ci însuşi caracterul acelui glas. De asemenea, de acum înainte nu ne preocupă nici gîndurile proiectate în versurile lui Schiller, ci timbrul familiar al coralului la rostirile căruia ne simțim ispitiți să participăm noi înşine prin viu grai — întocmai cum se petrec lucrurile cu ,"Pasiunile", aceste mari compoziții ale lui Sebastian Bach. Reiese cu evidență faptul că îndeosebi la melodia directoare, textul lui Schiller este postpus, ba chiar cu talent deficitar; pentru că şi numai prin sine, executată doar de orchestră, linia melodică îşi desfăşoară în fața noastră întreaga amploare şi ne copleşeşte cu o înduioşare fără nume pentru paradisul dobîndit.

Niciodată marea artă n-a realizat o creație mai simplă decît această compoziție a cărei candoare copilărească pare să adie cu fiori de sfințenie — atunci cînd se face auzită mai întîi tema şoptită constant, la unison, de başii orchestrei de coarde. Ea devine acum *cantus firmus,* coralul unei noi comunități în jurul căruia — ca în cazul coralului bisericesc al lui Sebastian Bach — se grupează contrapunctic vocile armonioase: nimic nu seamănă cu gingaşa intimitate pe care toate vocile adăugate o animă în melodia originară a acestei atît de pure inocențe — pînă cînd fiecare ornament şi toate splendorile abundenței de sentimente se contopesc prin ea şi în ea, aidoma unei lumi ce respiră în jurul dogmei celei mai neprihănite iubiri revelate în sfîrşit.

Îmbrățişînd cu privirea pasul ascensional pe care — din punctul de vedere al istoriei artelor — muzica l-a întreprins prin Beethoven, putem desemna fără ezitare, acest pas, drept marele beneficiu născut dintr-o capacitate care, înainte vreme, era contestabilă: în temeiul acestei capacități, muzica a depăşit cu mult teritoriul frumosului estetic, trecînd în sfera

sublimului absolut unde se eliberează de orice îngrădire datorită vreunor forme tradiționale ori convenționale — aceasta în virtutea fuziunii depline şi însuflețirii formelor amintite, în spiritul prim al muzicii. Iar acest profit se arată neîncetat fiecărui suflet omenesc mulțumită caracterului conferit de Beet-hoven formei de bază a întregii muzici — *melodia* — caracter cu ajutorul căruia este recucerită acum simplitatea supremă a naturii, ca un şipot din care melodia — oricînd şi de cîte ori este necesar — se primeneşte şi se nutreşte pînă la extrema şi cea mai fertilă diversitate. Fapt pe care îl putem formula printr-un singur concept, inteligibil pentru toți: melodia pe care Beethoven a emancipat-o, eliberînd-o de sub tutela modei şi gustului versatil, a fost ridicată pînă la constante autentic omeneşti, valabile în veci. Creația lui Beethoven va fi înțeleasă în toate timpurile, pe cînd cunoaşterea muzicii precursorilor săi ne-o vor înlesni, în bună parte, numai interpretările consemnate într-o istorie a artelor.

Dar, calea pe care Beethoven a realizat înnobilarea de o decisivă importanță a melodiei, mai învederează şi un alt progres, anume semnificația nouă de care a beneficiat *muzica vocală* în relația ei cu muzica instrumentală pură. Este semnificația ce a rămas străină muzicii vocale şi instrumentale neomogene de mai înainte. Aceasta în trecut am întîlnit-o cu precădere în lucrările de factură bisericească şi putem, pentru moment, s-o considerăm fără ezitări o muzică vocală denaturată, în măsura în care orchestra a jucat numai rolul de a amplifica sau acompania *canto*-ul. Compozițiile bisericeşti ale marelui Sebastian Bach pot fi înțelese doar cu ajutorul corului, atît că aici, el este tratat cu libertatea şi mobilitatea specifice orchestrei instrumentale, acestea su-gerînd de la sine implicarea ansamblului de instrumente în consolidarea şi amplificarea celuilalt. Alături de această îngemănare descoperim apoi — paralel cu declasarea din ce în ce mai pronunțată a spiritului muzicii ecleziastice — împletirea *canto*-ului operei italiene cu

acompaniamentul orchestrei — după maniera îndrăgită în diferite epoci. Lui Beethoven i-a fost hărăzit să recurgă la amalgamul artistic reprezentat de aceste combinații exclusiv în sensul unei orchestre de capacitate sporită. Cu marea sa *Missa solemnis* ne aflăm în fața unei creații pur simfonice, expresie a celui mai autentic spirit beethovenian. Aici, vocile sînt tratate asemenea unor instrumente, aşa cum Schopenhauer voia să le ştie numaidecît adjudecate lor; noi nu percepem textul, nici în aceste grandioase compoziții cu caracter religios, în semnificația sa noțională, el slujind, în înțelesul creației artistice muzicale, doar ca material pentru rostirea cîntecului; numai astfel se explică faptul că nu aduce prejudicii sensibilității noastre, deoarece nu evocă, defel, reprezentări ale rațiunii, ci ne impresionează — lucru ce derivă şi din natura sa religioasă — numai cu amprenta unor formule de credință binecunoscute.

Un dat experimental — anume că muzica nu pierde nimic din caracterul ei fundamental atunci cînd i se subordonează şi texte foarte diferite — ne relevă, pe de altă parte, şi raportul ei cu arta poetică, denunțînd o corelație pe deplin iluzorie: se confirmă, astfel, că în împrejurarea cînd în cadrul unei lucrări muzicale intervine şi glasul omenesc, nu se receptează gîndirea poetului, pe care mai ales în cazul coralelor nu-l auzim nici măcar articulat inteligibil ci, din versuri, înregistrăm eventual doar ceea ce au impulsionat ele în compozite ca ecou muzical, ca translație înspre muzică. De aceea, perspectiva unei asocieri între muzică şi poezie conduce în permanență la o anumită desconsiderare a acesteia din urmă, astfel încît de mirare e numai faptul că pînă şi marii poeți germani pun în discuție sau chiar încearcă neîncetat să realizeze fuziunea dintre cele două arte. În aceste diligente ei s-au lăsat vădit călăuziți de efectele muzicii de operă: şi, fără îndoială, aceasta părea să fie domeniul în care se putea găsi soluția problemei. E posibil că aşteptările literatorilor noştri s-au orientat, pe de o parte, mai mult spre delimitarea formală a structurii muzicii, pe de alta, poate în

mod deosebit, către reflecții incantatorii, profund stimulatoare ale acesteia, rămînînd însă mereu evident că ei puteau gîndi numai la utilitatea uriaşelor mijloace auxiliare ce li se ofereau aici, pentru a conferi intenției poetice atît o expresie mai corespunzătoare, cît şi una mai riguros penetrantă. Ei socoteau, poate, că muzica le-ar face lesne acest oficiu, dacă în locul subiectului şi textului trivial al operei i-ar corela o concepție poetică judicios elaborată. Ceea ce i-a reținut întotdeauna de la încercări serioase în această direcție, a fost, probabil, o întrebare neclară, dar pusă cu temei: poezia, ca atare, în acțiunea ei conventă cu muzica, mai este cu adevărat luată în considerare? Reflectînd pe îndelete, era cu neputință să le scape faptul că într-o operă, în afară de muzică, atenția este solicitată numai de întîmplările din spațiul scenei, nu însă şi de ideația poetică menită să le traducă, şi că opera, în realitate, antrenează alternativ auzul şi văzul. Dar că nici unul din cele două mijloace de receptare nu poate procura o desăvîrşită satisfacție estetică se explică, neîndoios, prin faptul că — aşa cum am mai discutat — muzica de operă nu se află în acord cu unica stare de reculegere adecvată melosului în sine, în care văzul îşi pierde din acuitate într-o atare măsură încît ochiul nu mai percepe lucrurile cu obişnuita forță de cuprindere; în schimb, trebuie să constatăm că aici, doar superficial impresionați de muzică — mai degrabă stîrniți decît copleşiți de ea — pretindem să şi *vedem,* însă în nici un caz să gîndim ceva; căci pentru aceasta, tocmai prin opoziția ce o reprezintă ispita divertismentului, datorită apetenței pentru distracția facilă care în fond încearcă numai se împotrivească plictisului, am fost privat de această capacitate.

Mulțumită considerațiilor anterioare ne-am familiarizat îndeajuns cu natura de excepție a lui Beethoven, pentru a-l înțelege imediat pe Maestru în atitudinea sa față de operă, atunci cînd refuza în modul cel mai rezolut să compună pe un libret minor. Balet, costumație, foc de artificii, deşănțate intrigi amoroase... Ideea de a scrie muzică pentru aşa ceva, el

o respingea cu oroare! Muzica sa trebuie să filtreze o întreagă acțiune generoasă, înflăcărată. Unde era poetul care să-i poată de brațul într-un astfel de scop? O singură experiență încercată l-a confruntat cu o situație dramatică — una care, cel puțin, nu avea implicațiile futile atît de detestate şi care, pe lîngă aceasta, prin celebrarea fidelității feminine, se înscria în convingerile umanitare ce-l călăuzeau pe Maestru. Şi, totuşi, subiectul acestei opere includea atîtea elemente străine, neasimilabile muzicii, încît, de fapt, numai marea Uvertură la *"Leonore"* ne destăinue ci adevărat modul în care ținea Beethoven să fie înțeleasă drama. Cine va putea să asculte această impresionantă compoziție fără să fie pătruns de încredințarea că muzica înglobează şi cea mai desăvîrşită dramă? Ce este oare fabulația introdusă de textul operei *Leonora,* dacă nu o depreciere aproape dezagreabilă a dramei trăite în uvertură, aducînd cu un anost comentariu explicativ al lui Gervinus la o scenă din Shakespeare? Această constatare, care se impune fiecărei simțiri, ne poate conduce la o cunoaştere pe deplin limpede, dacă ne întoarcem la explicația filosofică a muzicii în sine.

Muzica — artă ce nu reprezintă ideile conținute în fenomenele lumii, dar care, în schimb, constituie ea însăşi o idee şi anume una ce îşi apropriază lumea — include de la sine drama, întrucît aceasta exprimă unica idee de lume adecvată muzicii. Drama se înalță deasupra tuturor barierelor artei poetice, întocmai precum muzica depăşeşte limitele tuturor artelor, dar mai cu seamă ale artei plastice, datorită faptului că ascendentul ei rezidă în sublim. Aşa cum drama nu zugrăveşte caracterele omeneşti, ci le înlesneşte să se dezvăluie ele însele, o creație muzicală ne înfățişează, în motivele sale, specificul întregii fenomenologii — în sine — a lumii. Mişcarea, modelarea şi transfigurarea acestor motive nu numai că se înrudesc, prin analogie, cu drama, ci drama, reprezentînd ideea, poate fi înțeleasă cu adevărat şi în întregime cristalizată doar prin motivele muzicale ce se mişcă, se modelează şi se transfigurează astfel! Prin urmare, dacă

dorim să identificăm în muzică aptitudinea aprioricā a omului pentru configurarea dramei în general, nu ne este permis a ne înşela. Întocmai cum noi ne durăm o lume a fenomenelor aplicînd legile spaţiului şi timpului, care în creierul nostru sînt aprioric prefigurate, tot astfel ar fi sugerată această modelare — la rîndul ei conştientă — a ideii de lume în dramă, prin normele intime ale muzicii care în cugetul autorului dramatic se impun inconştient, aidoma legilor cauzalităţii de asemenea aplicate pentru apercepţia lumii fenomenale; iată ideea vagă care i-a stăpînit pe marii noştri poeţi şi, poate, prin mijlocirea acesteia ei au enunţat şi cauzele enigmatice ale neputinţei de a-l explica pe Shakespeare în temeiul altor ipoteze. În adevăr, acest uriaş dramaturg n-a putut fi înţeles prin nici un fel de analogie cu vreun poet, pricină din care orice judecată estetică asupra sa a rămas încă total nefondată. Dramele sale se înfăţişează asemenea unei veridice fresce a lumii: acolo, în structurarea ideii, este insesizabilă intermedierea artistică şi, îndeosebi, nu este demonstrabilă, critic, astfel că, privite fiind cu uluire, ca producte ale unui geniu supra-mundan, pentru poeţii noştri ele au devenit aproape un fel de miracole ale naturii — studiu ce poate uşura descoperirea legilor zămislirii lor.

Altitudinea la care se situa Shakespeare, deasupra poetului propriu-zis, reiese din extraordinara veracitate a reprezentărilor sale — deseori proiectate cu asprime — ca de pildă în scena conflictului dintre Brutus şi Cassius (în *Iulius Caesar),* unde poetul e tratat ca un ins de-a dreptul sărac cu duhul; în schimb, pe presupusul "poet" Shakespeare nu-l întîlnim decît în caracterul personajelor care, în dramele sale, defilează prin faţa ochilor noştri.

De aceea a rămas Shakespeare întru totul incomparabil, pînă cînd geniul german a întrupat în Beethoven o fiinţă ce poate fi explicată doar prin analogie cu dramaturgul englez. Dacă rezumăm lumea personajelor shakespeariene, cu caracterele ei atît de pregnante şi care se contopesc într-o imagine generală, tangenţială chiar şi sensibilităţii noastre

celei mai ascuțite, comparînd-o apoi cu lumea asemănătoare a motivelor lui Beethoven — cu energia şi fermitatea ei ireductibile — atunci trebuie să constatăm că aceste două lumi se suprapun perfect, astfel încît fiecare este implicată de cealaltă, deşi par a se mişca în sfere total diferite.

Pentru a contribui la realizarea acestei imagini, să invocăm exemplul din uvertura la *Coriolan,* unde Beethoven şi Shakespeare îşi dau întîlnire pe teritoriul aceluiaşi subiect. Dacă zăbovim, în amintire, la impresia pe care a lăsat-o asupra noastră personajul lui Shakespeare — Coriolan — şi din detaliile complicatei acțiuni reținem de la început numai unul, cel care, datorită raportării la caracterul principal, putea să dăinuie — el singur — cu forță sugestivă în noi, atunci din întregul labirint se va detaşa doar figura trufaşului Coriolan în conflict cu glasul său cel mai lăuntric, glas care, desprins şi de pe buzele mamei sale, interpelează mai stăruitor şi hotărît superbia lui, nu vom înregistra ca evoluție dramatică decît înfrîngerea orgoliului — izbînda asupra îndărătniciei unei firi din cale afară de robuste. Beethoven alege pentru compoziția sa numai aceste două motive cardinale, care ne ajută să percepem mai exact decît orice enunț vehiculat de concepte, substanța intimă a celor două caractere. Dacă urmărim cu luare aminte mişcarea ce se degajă din singura confruntare a acestor motive şi care, în totalitatea ei, constituie apanajul fondului său muzical, şi dacă, pe de altă parte, îngăduim să acționeze asupră-ne detaliul pur sonor încorporînd nuanțele, contactele, dizlocările şi intensificările acestor motive, urmărim concomitent o dramă care, în expresia ei specifică, subsumează tot ceea ce în creația dramaturgului ne solicită participarea la complicatele acțiuni şi conflicte ale unor caractere inferioare. Tot ceea ce acolo ne impresionează ca o acțiune prezentată direct — aproape trăită şi de noi — aici sesizăm ca nucleu intim al afabulației; pentru că aceasta, *acolo,* a fost definită prin caracterele care operează asemenea unor forțe ale naturii, precum aici se vădesc în motivele

muzicianului — identice — şi acționînd în aceste caractere. Atît că în sfera de acolo guvernează acele legi, pe cînd în sfera aceasta domnesc *aceste* legi: ale extensiei şi mişcării. Dacă am numit muzica o revelație a reflectării intime a esenței lumii, atunci, pentru noi, Shakespeare ar putea să treacă drept un Beethoven continuînd să viseze în stare de veghe. Ceea ce delimitează sferele lor sînt condițiile formale ale legilor apercepției care se validează într-însele. Aşadar, cea mai desăvîrşită formă artistică ar trebui să se nască în punctul limită unde legile amintite ar putea fi confluente. Factorul care îl face pe Shakespeare greu de înțeles şi cu neputință de egalat este faptul că formelor dramei ce caracterizau, pînă la o anumită rigiditate, piesele marelui Calderon, el le-a conferit atîta vitalitate încît ni se înfățişează ca decupate din natură: avem senzația că vedem nu nişte făpturi artistic plăsmuite, ci oameni aievea; pe de altă parte, aceştia se situează la o depărtare miraculos-ireală de noi, astfel că un contact veridic cu ei trebuie considerat ca o imposibilitate, întocmai cum înaintea noastră s-ar perinda un alai de arătări. Dacă Beethoven se află pe aceeaşi treaptă cu Shakespeare pînă şi în conduita față de legile formale ale artei sale ca şi în parcurgerea eliberatoare a acestora, putem spera să localizăm — cu un coeficient maxim de claritate — piscul limită sau de intersectare, semnificative pentru cele două sfere — luîndu-l încă o dată călăuză pe filosoful nostru şi anume, întorcîndu-ne la punctul de reper al teoriei sale ipotetice privitoare la halucinații, la explicarea vedeniilor.

Aici, importantă ar putea fi, mai întîi, nu explicația metafizică a aşa-numitei "a doua față", ci una de ordin fiziologic. Acolo, în acea teorie, s-a considerat că organul viselor îşi îndeplineşte funcția într-un compartiment al creierului care, prin impulsurile din organismul preocupat de problemele sale interioare, în somnul profund e stimulat de o manieră analoagă, aşa cum zona creierului acum total inactiv, orientată în exterior şi conectată la organele senzoriale, este exercitată de impresii ale lumii din afară,

receptate în stare de trezie. Mesajul visului, conceput ca dependent de acest organ intern, putea fi împărtăşit numai prin intermediul unui al doilea vis, direct premergător deşteptării, capabil să transmită conţinutul real al celui dintîi doar într-o formă alegorică, deoarece aici, în timpul pregătirilor pentru deşteptare şi, apoi, al trezirii complete a creierului — acum deschis spre exterior — trebuia să se aplice, deja, formele cunoaşterii lumii fenomenale, în funcţie de spaţiu şi timp, şi ca urmare să se alcătuiască o imagine deplin înrudită cu experienţele comune ale vieţii.

Am comparat, aşadar, opera muzicianului cu vedenia unui noctambul devenit clarvăzător, ca o reflectare nemijlocită a visului revelator, întrezărită de acesta, iar acum enunţată şi în exterior, în cea mai tensionată ipostază a lucidităţii; am descoperit şi canalul către această comunicare a sa, pe drumul naşterii şi înjghebării lumii de sunete. Alăturăm, acum, fenomenului fiziologic al clarviziunii lunaticului, folosită aici în chip analog, pe acela al halucinaţiilor cu stafii recurgînd, din nou, la explicaţia ipotetică a lui Schopenhauer, după care aceasta este viziunea ce intervine cînd creierul se află în stare de veghe , anume, ea are loc în urma unei depotenţări a vederii limpezi a cărei facultate acum obnubilată ar fi utilizată de necesitatea intimă a comunicării către conştiinţa, situată în directă contiguitate, a celui treaz, spre a-i înfăţişa cu claritate făptura ivită în cel mai profund vis revelant. Această făptură, astfel proiectată din interior pe retină, nu aparţine în nici un fel lumii reale a fenomenelor; totuşi, ea trăieşte în faţa ochilor vizionarului, cu toate semnalmentele unei fiinţe adevărate. Alături de această proiectare a imaginii — şi cuprinderea ei de privirea celui treaz — proiectare ce îi reuşeşte voinţei numai în cazuri ieşite din comun, cu totul rare, propunem acum opera lui Schopenhauer, pentru a ni-l explica şi pe el ca pe vizionarul şi exorcistul care ştie să-şi însufleţească personajele — oameni ai tuturor timpurilor — din intuiţia sa ce mai intimă,

prezentîndu-le ochiului în aşa fel în cît ele par că trăiesc cu adevărat înainte-ne.

De îndată ce acceptăm această analogie — cu toate consecințele ei — pe Beethoven putem să-l desemnăm (noi l-am asemuit cu lunaticul clarvăzător) drept temelie activă a lui Shakespeare — cel care zăreşte stafii: circumstanțele care produc melodii beethoveniene proiectează şi fantomaticele personaje ale lui Shakespeare; ele vor pătrunde, în acord, una şi aceeaşi ființă, dacă vom lăsa muzicianul — concomitent cu ieşirea sa în lumea sonurilor — să păşească în lumea luminii. Aceasta s-ar petrece în mod similar cu procesul fiziologic care, pe de o parte, devine cauza nălucirilor, pe de alta, generează clarviziunea somnambulului, fapt în virtutea căruia se poate considera că un impuls lăuntric traversează creierul în sens invers față de direcția impresiei din afară — în starea de veghe — adică din interior spre exterior unde, în sfîrşit, întîlneşte organele senzitive determinîndu-le să ia act de această emergență — ca obiect. Noi am adeverit însă faptul incontestabil că la ecourile adînci ale unei lucrări muzicale, acuitatea văzului se estompează în atare măsură încît nu mai percepe lucrurile intensiv; aceasta ar fi, prin urmare, starea stimulată de lumea cea mai intimă a visului care, întocmai ca secătuirea văzului, înlesneşte apariția personajului-fantomă.

Pentru dezlegarea problemei artistice aflată acum în preocuparea noastră şi pentru a parveni la acelaşi rezultat, putem recurge la explicația ipotetică a — altfel — inexplicabilului proces fiziologic, plecînd de la aspectele sale diferite. Personajele-fantomă ale lui Shakespeare ar putea fi determinate — prin trezirea totală a organului muzical intern — să aibă rezonanțe sonore sau: motivele lui Beethoven ar stimula văzul vlăguit să perceapă personajele în care ele se întruchipează acum şi se mişcă în fața ochiului devenit clarvăzător. Într-un caz ca şi în celălalt, esențial identice în sine, imensa forță ce se manifestă aici, opunîndu-se ordinii legilor naturale — în sensul amintit, adică acela al naşterii fenotipului din interior spre exterior — ar trebui să se ivească

dintr-o necesitate profundă ce ar fi, probabil, aceeaşi care în evoluția obişnuită a vieții produce țipătul de spaimă al celui deşteptat brusc din somnul în care îl încolțiseră nălucile; numai că aici, în cazul ieşit din comun, poate extraordinar, al derulării existenței unui astfel de Geniu al umanității, necesitatea trezirii într-o lume nouă ce se decriptează doar mulțumită acestei treziri, îi adaugă putința celei mai clare cunoaşteri şi celei mai înalte aptitudini.

Această deşteptare — dintr-o lăuntrică necesitate — o trăim însă cu prilejul ciudatei convertiri a muzicii instrumentale în cea vocală (fapt care, pe seama criticii de artă comune a rămas o necuviință supărătoare) şi de la explicarea căreia pînă la discutarea *Simfoniei* a *IX-a* de Beethoven, am purces la această cuprinzătoare analiză. Ceea ce percepem aici este un anumit prisos, un imbold violent spre descărcarea în exterior, pe de-a întregul comparabilă cu dorința instinctuală de smulgere dintr-un coşmar înfricoşător,— iar semnificativ pentru acest geniu artistic al omenirii este că o asemenea năzuință a dat naştere unui fapt de artă prin care geniului i se hărăzeşte o nouă forță, capacitatea pentru crearea unei opere cu totul superioare.

Cu privire la aceasta, putem trage concluzii în sensul că drama trebuie să constituie cea mai desăvîrşită creație, aşadar o realizare care să se ridice mult deasupra artei poetice propriu-zise. Este ceea ce conchidem noi, cei care am sesizat identitatea dramei lui Shakespeare cu drama beethoveniană; pe de altă parte, în legătură cu aceasta trebuie să considerăm că ea se raportează la "Operă", aşa cum o piesă de Shakespeare se raportează la o oarecare dramă literară, iar o simfonie a lui Beethoven, la muzica de operă.

Faptul că pe traiectul *Simfoniei a IX-a* Beethoven se întoarce, simplu, la o formală cantată de cor cu orchestră, trebuie să nu ne deruteze în evaluarea acelei ciudate convertiri de la muzica instrumentală la cea vocală; importanța acestei secțiuni corale din simfonie am cîntărit-o

mai înainte, consemnînd apartenența ei la un domeniu definitoriu pentru muzică: în acest pasaj nu se află — cu excepția înnobilării melodiei pe care am amintit-o la început — nimic din cale afară de formal pentru noi; este o cantată pe un text cu care muzica nu intră în nici o altă relație decît aceea stabilită cu oralitatea oricărui cînt. Ştim că versurile poetului — chiar dacă ele ar aparține lui Goethe sau Schiller — nu sînt în stare să determine muzica; aceasta stă numai în puterea dramei — mai exact, nu a poeziei dramatice, ci a dramei ce se derulează aievea în fața ochilor noştri, în chip de replică a muzicii care s-a relevat, circumstanță în care cuvîntul, limbajul ilustrează doar acțiunea, fără a mai aparține ideației poetice.

Prin urmare, nu opera lui Beethoven, ci covîrşitorul act de creație artistică al muzicianului, conținut într-însa, se impune a fi reținut, aici, ca punct culminant de manifestare a geniului său, arătînd totodată şi că această creație artistică, plăsmuită şi însuflețită în întregime de actul amintit, ar trebui să ofere şi cea mai perfectă formă artistică: una în care, atît pentru dramă, cît şi — mai ales — pentru muzică, orice convenționalism s-ar elimina complet. Aceasta ar fi, în acelaşi timp, unica formă artistică nouă, corespunzînd din plin spiritului nostru atît de puternic individualizat în marele Beethoven — o formă creată de el, pur omenească şi, totuşi, fără nici un echivoc originală şi care, pînă acum, în comparație cu antichitatea, lipseşte încă lumii mai noi.

CINE va credita punctul de vedere exprimat aici cu plivire la muzica lui Beethoven, nu va putea fi scutit de etichetarea sa ca "fantast" şi "exaltat"; reproşuri de felul acestora îi vor fi adresate nu numai de către muzicienii noştri de astăzi — culți şi inculți laolaltă — ce au descoperit viziunea onirică a muzicii la care ne-am referit noi — de cele mai multe ori doar sub aspectul reveriei lui "Zettel" din *Visul unei nopți de vară* — ci, îndeosebi, de poeții şi chiar de artiştii plastici, în măsura în

care aceştia frămîntă cu adevărat întrebări ce par a se situa departe de sfera preocupărilor proprii. Va trebui să ne decidem însă, fără mari anevoințe, să suportăm netulburați acele reproşuri chiar dacă ele vor fi exprimate cu un anumit dispreț, cu aerul unei lipse de considerație precalculata pentru a ofensa; întrucît e lucru bătător la ochi că, în primul rînd, toți aceştia sînt incapabili măcar să întrevadă ceea ce noi recunoaştem şi percepem, apoi că le stă în putere să sesizeze, în cel mai bun caz, numai atît cît ar fi necesar spre a li se explica — lor înşile — propria sterilitate; şi nu trebuie să rămînă de neînțeles nici faptul că ei se sperie de o asemenea recunoaştere.

Dacă vom încerca să evocăm caracterul publicisticii noastre literare şi artistice actuale, vom remarca o schimbare evidentă petrecută cam de-a lungul vieții unei generații. Aici, totul apare nu numai sub semnele speranței ci, într-un anumit grad, chiar în chip de certitudine, astfel încît marea perioadă a renaşterii germane — cu Goethe şi Schiller — este tratată cu un dispreț, oricum, bine temperat. Cu o generație în urmă, situația se prezenta diferit: pe atunci, particularitatea epocii se arăta, pe şleau, a fi una în esență critică; spiritul vremii era denumit "hîrțogar" şi se considera că chiar artelor plastice li se atribuie — prin asocierea şi utilizarea unor tipuri moştenite — o funcție exclusiv reproductoare şi lipsită, desigur, de orice originalitate. Trebuie să ținem seama de faptul că odinioară lucrurile erau privite mai realist şi se discutau cu mai multă franchețe decît este cazul în zilele noastre. Din această pricină, toți cei care ne mai menținem părerile de altădată — în ciuda conduitei încrezătoare a literaților şi a făcătorilor de literatură — ctitori de suflete — ca şi a altor artişti frecventatori ai spiritului public, putem nădăjdui să cădem mai lesne de acord, atunci cînd ne străduim să punem în lumina ei adevărată importanța incomparabilă pe care a dobîndit-o muzica în evoluția culturii noastre; iar pentru atingerea acestui scop, în ultimă instanța ne vom sustrage contemplării — cu osebire —

a sinelui nostru, prilejuită de această analiză, îndreptîndu-ne spre scrutarea lumii din afară în care ne este hărăzit să trăim şi sub ale cărei impulsuri esenţa noastră intimă s-a încărcat cu forţa acum specifică ei şi care reacţionează orientată spre exterior.

Pentru a nu ne încurca în urzeala de rătăciri bogat întreţesută cu elemente de istorie culturală, să reţinem, pe dată, o trăsătură caracteristică spiritului public al actualităţii nemijlocite.

În vreme ce armatele prusiene înaintează spre centrul civilizaţiei franceze, la noi se activează — pe nepusă masă — un fel de sentiment al ruşinii pentru dependenţa noastră faţă de această civilizaţie, manifestîndu-se sub forma unor apeluri la lepădarea veşmintelor de modă pariziană. Aşadar, elanului patriotic i se pare acum scandaloasă ,,moda" pe care simţul estetic — decent — al naţiunii nu numai că a suportat-o timp îndelungat, dar la care spiritul obştesc a şi aspirat cu zel şi înfrigurare. De fapt, oare ce i-ar spune artistului plastic o privire de ansamblu asupra vieţii noastre obşteşti, care, pe de o parte, oferea numai teme pentru caricaturile din revistele umoristice, cîtă vreme, pe de altă parte, poeţii continuau nestînjeniţi să tămîieze "femeia germană"? Noi sîntem de părere că pentru clarificarea acestui fenomen atît de bizar complicat, nu este cazul să risipim nici măcar un singur cuvînt. Poate însă că el ar putea fi socotit doar un rău vremelnic. Totuşi, ne place să credem că fiecare a surîs luînd cunoştinţă de apelurile ce o îndemnau să-şi procure altă îmbrăcăminte. Cine să nu fi sesizat că este vorba doar de o nouă şi — desigur — foarte dizgraţioasă mascaradă? Aceasta, deoarece faptul că trăim sub imperiul modei nu reflectă o toană întâmplătoare a vieţii societăţii noastre, întocmai cum în istoria civilizaţiei moderne este un dat bine motivat că nişte capricii ale gustului parizian ne dictează normele ei. În adevăr, gustul francez, adică spiritul Parisului şi al Versailles-ului a constituit — de două secole încoace — unicul ferment creator al culturii europene; în timp ce spiritul celorlalte

națiuni nu mai era capabil să propună tipuri de artă, spiritul francez realiza, cel puțin, forma exterioară a societății şi, pînă în ziua de azi, linia modei. Chiar dacă reprezintă fenomene minore, ele sînt, totuşi, în mod original aferente spiritului francez şi îl exprimă cu aceeaşi precizie şi spontaneitate cu care s-au exprimat în tipurile de artă specifice lor, italienii Renaşterii, grecii, egiptenii şi asirienii; iar francezii, cel mai convingător ne demonstrează că ei sînt poporul care domneşte peste civilizația contemporană, prin faptul că fantezia noastră ar friza pe dată ridicolul, dacă ne-am imagina că năzuim doar sa ne emancipăm de sub tutela modei lor. Recunoaştem fără ezitare că o "modă germană" opusă celei franțuzeşti ar fi un lucru de-a dreptul absurd; în sfîrşit, trebuie să mai înțelegem că — ținînd seama de pornirile noastre care se împotrivesc amintitei dominații — sîntem copleşiți ca de un blestem şi că de sub povara acestuia ne-ar putea scăpa numai un reviriment cu temeiuri infinit mai adînci; adică întreaga noastră substanță intimă ar trebui să se modifice în aşa fel încît, pentru însăşi configurația exterioară a vieții, *noțiunea de modă* să-şi piardă sensul.

Orice considerații conclusive referitoare la conținutul acestui reviriment se impun a fi avansate cu o deosebită circumspecție, după ce, în prealabil vom fi întreprins cercetări asupra cauzelor gravei alterări a gustului artistic obştesc. Întrucât recursul la unele corespondențe ne-a condus (ne-am bucurat şi de o oarecare şansă) la o serie de informații privitoare la obiectul de căpetenie al investigațiilor noastre — altfel greu de obținut — vom încerca, încă o dată, să păşim pe un tărîm al cercetării aparent izolat, unde însă, în orice caz, am beneficia de completarea perspectivei asupra caracterului plastic al vieții publice.

Dacă am fi tentați să ne imaginăm un paradis adevărat al creativității spiritului uman, ar trebui să ne transpunem în vremile anterioare născocirii scrisului şi apariției acestuia pe pergament ori hîrtie. Astfel vom constata că în acele circumstanțe s-a născut întreaga viață culturală care, acum,

dăinuie doar ca subiect de meditație sau ca modalitate de aplicare adecvată scopului acesteia. Aşadar, nici poezia n-a fost altceva decît o veritabilă plăsmuire de mituri, adică a întîmplărilor ideale în care viața omenească — variată în părțicularitățile ei — se oglindea în realitatea obiectivă ca vedenii nemijlocite. Considerăm această aptitudine proprie fiecărui popor investit cu atributele generozității, pînă în clipa în care a deprins scrierea. De atunci însă forța poetică a secat; limba care mai înainte dospea fără contenire, ca într-un proces natural de constantă evoluție, a cunoscut efectele cristalizării, devenind rigidă; arta poetică s-a preschimbat în meşteşugul ornamentării vechilor mituri care acum nu mai pot fi reinventate, ea sfîrşind în retorică şi dialectică. Dar să mai evocăm saltul pe care l-a efectuat scrierea pînă la arta grafică. Din prețiosul op manuscris, capul familiei citea alor săi şi oaspeților, acum însă fiecare citeşte pentru sine, în tăcere, iar scriitorul trudeşte pentru cititori. Trebuie să ne amintim de sectele religioase din anii Reformei, de dizertațiile şi măruntele lor tratate pentru a ne face o idee despre pala nebuniei ce bîntuia punînd stăpînire pe capetele obsedate de litera tipărită. Se poate considera că numai splendidul antifonar al lui Luther a salvat spiritul sănătos al Reformei, întrucît îşi exercita influența asupra sufletelor, tămăduind, în felul acesta, mințile ce sufereau de boala literelor. Însă geniul unui popor se mai putea înțelege cu tiparul, oricît de mizerabil i s-ar fi părut un asemenea contact; odată cu născocirea ziarului şi, apoi, cu deplina înflorire a articleriei, acest spirit bun al poporului a trebuit totuşi să se retragă din viața obştească — poate pentru că acum domnesc doar păreri, mai exact "opinia publică"; aceasta se poate cumpăra cu bani peşin, întocmai ca o femeie de stradă: un abonat la ziar se aprovizionează, în afară de maculatură, şi cu părerea foii; individul e scutit să mai gîndească, să-şi mai bată capul cu ceva — despre toate cîte sînt în luna şi în soare, totul e gata gîndit — negru pe alb, Astfel, şi jurnalul de modă parizian o învață pe "femeia germană" cum trebuie să se îmbrace;

aceasta.... deoarece spre a-şi putea permite să ne dăscălească în asemenea treburi, francezul şi-a cîştigat drepturi depline, devenind, hotărît, ilustratorul — în culori — al lumii noastre, lume a hîrtiei de ziar.

Dacă vom confrunta metamorfozarea universului poetic în unul de gazetă literară, cu schimbarea de care are parte acum lumea, în formă şi culoare, vom ajunge la acelaşi rezultat. Cine ar cuteza să se arate atît de arogant încît să afirme — despre sine — că este în stare, efectiv, să-şi facă o imagine judicioasă despre grandoarea, şi sublimul divin al lumii plastice a antichității eline? Fiecare privire aruncată asupra unui singur fragment ce ni s-a păstrat dintre ruinele acesteia ne determină să simțim, cu înfiorare, că aici ne aflăm în fața unor realități pentru a căror dreaptă cîntărire nu vom găsi nici cea mai mică măsură? Lumea aceea şi-a descoperit prerogativele pentru eternitate în propriile ruine, spre a ne învăța cum s-ar putea — cît mai acceptabil — modela prisosul de viață pe care scurgerea vremii ni-l mai lasă. Aducem prinos de mulțumire marilor italieni, pentru faptul de a fi reîmprospătat această învățătură şi a o fi transmis cu generozitate lumii noastre mai noi. Vedem acest popor atît de dăruit cu fantezie consumîndu-se, fără rezervă, în grija înfocată pentru cultivarea acelui patrimoniu spiritual; după un secol de eminență, acesta se iveşte din istorie aidoma unui vis, pentru ca mai apoi să fie anexat, din greşeală, de un popor ce pare înrudit cu italienii, ca spre a-şi da seama ce anume mai poate să stoarcă de acolo — pentru forma şi culorile lumii. Un abil om de stat şi prinț al bisericii a încercat să inculce cugetului francez cultura şi civilizația italică, după ce poporului său i s-a extirpat cu desăvîrşire spiritul protestant, un popor care a văzut căzînd nobile căpetenii — iar ceea ce a putut să scape, în sîngeroasa "Noapte a Sfîntului Bartolomeu", a fost pînă la urmă trecut prin foc pînă la ultima rădăcină. Cu restul națiunii s-a procedat, apoi, "artisticeşte"; întrucît orice fantezie s-a frînt ori a secat, semnele fecundității refuzau să se arate undeva, acestora substituindu-li-se

tocmai incapacitatea de a făuri vreo operă de artă. Mai mult succes s-a înregistrat însă în transformarea francezului însuşi într-un personaj trucat; conceptele artistice rămînînd inederente la imaginaţia sa, a fost cu putinţă, în schimb, ca omul în sine să fie prefăcut într-o reprezentare artificială. Lucru care putea să treacă chiar de extracţie antică, şi anume, dacă se accepta aserţiunea că individul ar trebui să fie el însuşi artist, mai înainte de a crea opere de artă. În fruntea tuturor se găsea lin monarh adulat şi galant, oferind exemplul direct al unor purtări din cale afară de rafinate în orice împrejurare; astfel, a fost uşor ca mulţumită scării care cobora de la el — prin curteni — pînă la masa poporului, aceasta să fie influenţată în direcţia însuşirii, în cele din urmă, a manierelor subţiri, iar datorită deprinderii şi cultivării lor, fapt devenit o adevărată a doua natură — francezul a început să se considere mai presus decît italianul Renaşterii, el rămînînd un simplu făuritor de valori artistice, pe cînd francezul se considera, el însuşi, operă de artă.

Se poate afirma că francezul este produsul artei deosebite a rostirii, mişcării şi vestimentaţiei. Norma sa, în această privinţă, o constituie "gustul" — o noţiune a cărei funcţie de speţă inferioară, senzorială, a fost dirijată către tendinţe şi semnificaţii spirituale , iar în virtutea acestui gust el se place pe sine, şi anume, aşa cum ar savura un sos picant pe care singur l-a pregătit. În mod incontestabil a realizat un act de virtuozitate: din creştet pînă-n tălpi el este "modern", şi dacă astfel se, înfăţişează întregii lumi civilizate — spre a fi imitat — nu e vina lui că e copiat cu stîngăcie, cîtă vreme i se oferă, ca o continuă măgulire, ideea că numai el ar fi ,,în original", iar ceilalţi meniţi doar a-l socoti drept model. Acest ins este pe de-a-ntregul un "Journal"; pentru el, arta plastică — şi nu în mai mică măsură muzica — este numai obiect de "foileton". Pe cea dintîi şi-a ajustat-o în postura sa de om întru totul modern — întocmai ca îmbrăcămintea în care se complace doar de dragul noutăţii, adică al necontenitei prefaceri. În

acest domeniu lucrul esențial îl constituie "1'ameublement"; — iată pentru ce ridică arhitectul clădiri!

Tendința în funcție de care se petreceau odinioară acestea a mai fost originală pînă la marea Revoluție, în sensul că ea era conformă cu particularitățile definitorii ale clasei dominante , de atunci însă, această tendință a scăpătat, în măsura în care păturile nobiliare s-au abținut să mai dea tonul în modă şi au predat inițiativa straturilor largi ale populației, care au ajuns, acum, să aibă o anumită importanță (menționăm că avem în vedere, întotdeauna, Parisul); parizianca încearcă să placă soțului ei imitîndu-i deprinderile şi ținuta: aceasta, deoarece — pe de altă parte — aici totul este încă atît de original încît obiceiurile şi vestimentația se interconditionează şi se completează reciproc. Din acest unghi, acum s-a renunțat la exercitarea oricărei înrîuriri asupra artei plastice care, în cele din urmă, a fost încorporată, pe de-a-ntregul, domeniului comerțului cu obiecte de artă la modă, precum feroneria şi tapiseria — aproape ca în vremurile de început ale artei popoarelor nomade. Modei — ținînd seama de necesitatea constantă a noutății şi de faptul că ea însăşi nu poate să producă niciodată ceva cu adevărat nou — i se oferă alternarea extremelor, ca unică sursă inspiratoare: este reală această tendință căreia, în ultimă instanță, i se subordonează artiştii noştri plastici — atît de ciudat îndrumați — pentru a scoate din nou la lumină chiar şi forme nobile de artă, descoperite, bineînțeles, nu de ei. Acum se succed, în alternanță, Antichitatea şi Rococo-ul, Goticul şi Renaşterea; fabricile confecționează şi livrează "Laocoon şi fiii săi", porțelanuri ,chinezeşti, copii după Rafael şi Murillo, vase "etrusce", covoare "medievale"; apoi mobilă a *la Pompadour, stucaturi à la Louis XIV;* arhitectul prinde totul în aura stilului florentin, iar deasupra aşază un grup al Ariadnei...

Acum, arta "modernă" devine un principiu nou şi pentru estetician: elementul ei original constă în absența totală a originalității, iar cîştigul ei nemăsurat rezultă din rularea

tuturor modalităților artistice care, în aceste circumstanțe devin accesibile şi celei mai comune percepții, la îndemîna oricui şi după bunul plac al fiecăruia. Dar i se recunoaşte şi promovarea unui nou principiu umanitar, anume democratizarea gustului artistic. Se afirmă că, în legătură cu acest fenomen, s-ar putea nutri speranțe privind cultura poporului — fiindcă arta şi produsele ei nu vor mai constitui disponibilități pentru plăcerile claselor privilegiate ci, pînă şi un neînsemnat cetățean ar avea, astfel, prilejul să admire cele mai alese reprezentări ale artei, rînduindu-le pe cămin — lucru de care ar beneficia şi cerşetorul, în fața vitrinelor cu obiecte de artă.

Cu această opinie ne putem declara întru totul de acord; pentru că aici este vorba de o rezultantă a istoriei, cu aceleaşi consecințe ca ale civilizației în general. Dar ne-am putea imagina că aceste efecte sînt sortite dispariției, şi anume, odată cu apusul civilizației noastre; oricum, ea se găseşte în stadiul de istovire a întregii rodnicii în ceea ce priveşte forma sa plastică şi, în definitiv, procedăm cuminte obişnuindu-ne cu gîndul că în spațiul pe care lumea antică ni se înfățişează ca un ideal cu neputință de atins, nu mai avem de aşteptat nimic asemănător acestui ideal; dimpotrivă, dacă ar trebui să ne mulțumim cu aceste lucruri stranii, sub numeroase aspecte părînd chiar vrednice de laudă efecte ale civilizației moderne, şi anume, cu aceeaşi conştiință cu care am proiecta o nouă modă vestimentară germană — mai cu seamă pentru femeile noastre — atunci, aceasta am fi obligați s-o considerăm drept o vană tentativă de a reacționa față de spiritul civilizației contemporane.

Pentru că, orice depărtări ar cutreiera ochii noştri, moda continuă să ne domine.

Dar, alături de această lume a modei, a răsărit — simultan — o altă lume. Aşa cum în aria civilizației universale a Romei s-a născut creştinismul, din haosul celei moderne s-a desprins muzica. Şi ambele depun aceeaşi mărturie: "Împărăția noastră nu este din această lume!" Ceea ce

înseamnă: noi venim din interior, voi din afară; obîrşia noastră este în esența lucrurilor, a voastră în aparența lor.

Să descopere oricine, pentru sine, cum întreaga lume modernă care — spre desperarea lui — îl împresoară din toate părțile — se mistuie în nimicnicie îndată ce se fac auzite doar primele cîteva măsuri ale uneia din acele dumnezeieşti simfonii! Dar aşa ceva cum s-ar putea petrece într-o sală de concerte de astăzi (unde, fără îndoială, zuavi şi turcoşi[*] — de-a valma — s-ar simți ca la ei acasă!), în care s-ar asculta cu luare aminte, cu evlavie, această muzică, dacă mediul vizibil n-ar ieşi de sub incidența percepției noastre optice — fenomen pe care l-am discutat mai înainte? Insă faptul acesta reprezintă — conferindu-i accepția cea serioasă — efectul muzicii asupra întregii civilizații moderne; iar muzica o anulează, aşa cum lumina zilei anihilează pîlpîirea lămpii.

Este greu să ne închipuim, limpede, modul în care, din timpuri străvechi, muzica şi-a exprimat forța specifică, în raport cu cea fenomenală. Trebuie să credem că muzica elinilor a pătruns adînc în însăşi lumea aceea, contopindu-se cu legile perceptibilității ei. Cifrele lui Pitagora pot fi înțelese, cu certitudine, numai ca însuflețindu-se din muzică; arhitectul a construit după legile euritmiei, sculptorul a desfăcut din marmură formele omeneşti, călăuzit de legile armoniei; normele melodiei l-au prefăcut pe poet în cîntăreț, iar drama s-a proiectat pe scenă detaşîndu-se din coral, în statul doric — această autentică alcătuire statală din vechime — pe care Platon a fost tentat să-l rețină în filosofie ca pe un concept, legile muzicii determinau cu egală siguranță desfăşurarea bătăliilor şi dansul.

Dar paradisul a fost pierdut: izvorul primordial al mişcării unei lumi seca. Aceasta se punea în mişcare asemenea proiectilului precipitat de lovitură în vîrtejul spiralelor, dar într-însa nici un suflet activ nu mai dădea semn de viața; astfel, şi mişcarea a paralizat treptat, pînă cînd s-a redeşteptat sufletul universal.

Spiritul creştinismului a fost cel care a reactivat sufletul muzicii. El a transfigurat privirea pictorului italian şi i-a tonifiat forța vizuală spre a străpunge aspectul lucrurilor pînă la sufletul lor şi — pe de altă parte — pentru a face să răzbată în biserică spiritul acum alienat al creştinismului. Aceşti mari pictori au fost aproape cu toții şi muzicieni, iar spiritul muzicii ne determină — cînd contemplăm sfinții şi martirii lor — să uităm că *vedem.*

S-a instaurat însă domnia modei: aşa cum spiritul bisericii a căzut pradă artificiilor culturale ale iezuiților, a devenit şi muzica — împreună cu artele plastice — un joc manierist lipsit de suflet.

Noi am urmărit la marele nostru Beethoven admirabilul proces al emancipării melodiei de sub patronajul modei şi am stabilit că el, recurgînd într-un fel atît de personal şi inegalabil la întregul material pe care străluciții săi precursori l-au sustras, cu multă trudă, influențelor acestei mode, a redat melodiei caracterul ei universal valabil, iar muzicii însăşi sufletul ei nemuritor. Maestrul nostru — cu zeiasca naivitate, proprie lui — pune victoriei sale şi pecetea conştiinței totale cu care a repurtat-o. În poezia lui Schiller înscrisă sub minunatul final al *Simfoniei a IX-a,* el citeşte, înainte de toate, bucuria naturii eliberate din sclavia "modei". Să ne oprim la accepția neobişnuită pe care el o conferă acestor versuri ale poetului:

"Farmecele tale leagă iarăşi ceea ce moda aspru-a despărțit".

După cum am văzut, Beethoven a unduit cuvintele doar ca text melodic, în direcția unei concordanțe generale a caracterului poeziei cu spiritul acestei melodii. El nu ține seama aproape deloc de ceea ce, obişnuit, se înțelege prin declamare corectă, adică în sens dramatic: astfel, pe parcursul intonării primelor trei strofe, el lasă să treacă oarecum pe lîngă urechile noastre versul "Ceea ce moda

aspru-a despărțit", fără a-i reliefa cuvintele, pentru ca mai apoi, după ascensiunea puternică a entuziasmului ditirambic să accentueze, în sfîrşit, şi conținutul acestui vers, dîndu-i rezonanțe încărcate de dramatism: reluîndu-l la unison, parcă furios şi amenințător, cuvîntul "aspru" nu i se mai pare suficient de expresiv pentru ceea ce ține el să împărtăşească. E curios că acest epitet relevant pentru acțiunea modei a apărut abia mai tîrziu, menit fiind să îmblînzească sensul pe care inițial poetul îl dăduse versului, căci în prima versiune a "Odei bucuriei" Schiller încredințase tiparului formularea:

,,*Ceea ce* spada *modei a despărțit!"* Însă această "spadă", lui Beethoven i s-a părut că nu reflectă întocmai ceea ce dorea să exprime, în acelaşi context cu "moda" ea purtînd un nimb de noblețe şi eroism. Aşa că el, cu de la sine putere, a înlocuit-o, modificînd versul pe care acum îl cîntăm:

,,Ceea ce *moda* neobrăzat l-a *despărțit "* .Ce poate fi mai elocvent decît această pildă de impetuozitate împinsă pînă la patimă? Parcă l-am vedea pe Luther dezlănțuindu-şi furia împotriva papei. Şi trebuie să fim convinşi de faptul că, dacă civilizația noastră determină într-o oarecare măsură şi pe artist, ea poate fi însuflețită numai de spiritul muzicii — al acelei muzici pe care Beethoven a eliberat-o din corsetul modei.

Acum, dacă înțelegem cu destulă pătrundere cele două proiecte fundamentale care străbat viața celui mai însemnat poet al nostru — asemenea unor artere principale — putem distinge şi liniile directoare pentru evaluarea problemei cu care omul-Goethe a fost confruntat încă de la începuturile incomparabilei sale cariere poetice. Conceperea lui *Faust* şi *Wilhelm Meister* coincide cu perioada primelor erupții debordante ale geniului poetic, goethean. Incandescența gîndului ce-l stăpînea l-a îndemnat să elaboreze mai întîi scenele inițiale din *Faust:* ca înspăimîntat de dimensiunile ciclopice ale planului său, el a trecut la prelucrarea —

decantatoare de linişti — a problemei, în *Wilhelm Meister,* şi abandonînd deocamdată copleşitorul proiect al lui *Faust;* romanul — uşor şi cursiv — avea să-l desăvîrşească în epoca maturităţii sale depline. Eroul lui este o odraslă de burghez german, sigur de sine şi animat de dorinţa să descopere formele unei vieţi amiabile şi care, după ce traversează lumea teatrului şi cercuri aristocratice, ajunge să aparţină societăţii burgheze; acestuia îi este hărăzit un geniu pa care îl sesizează numai vag; Wilhelm Malster înţelege *Mignon* cam în aceeaşi masura în care Goethe percepea, pe atunci, muzica. Poetul sugerează intuiţiei noastre că în legătură cu Mignon se va săvîrşi o crima revoltătoare; însă pe eroul său îl călăuzeşte, dincolo de un sentiment asemănător, spre sferele educaţiei alese, degrevată de orice vehemenţa şi excentricitate tragică. Îl plimbă în lungul unei galerii unde studiază portrete. La moartea Mignonei se aude muzică — Robert Schurnann avea s-o şi compună mai tîrziu. Se pare că Schiller a fost nemulţumit de ultima carte din ciclul *Wilhelm Meister ,* n-a ştiut însă cum să-l ajute pe marele lui prieten să iasă din ciudata-i încurcătură, îndeosebi datorită faptului că ar fi trebuit să presupună că Goethe, care tocmai scrisese *Mignon* — creaţie prin care chemase la viaţă o lume miraculoasă în ineditul ei — a căzut pradă, în intimitatea sa cea mai profundă, unei dezordini din care nu îi era dat unui prieten să-l poată smulge. Numai el, Goethe însuşi, avea puterea să se smulgă — şi a făcut-o: căci pe *Faust* l-a terminat la o vîrstă foarte înaintată. Ceea ce-l răvăşise este concentrat, aici, într-un arhetip al frumuseţii: pe Elena însăşi — străvechi ideal atotcuprinzător şi de neştirbit — o invocă din imperiul umbrelor şi o mărită cu Faust al său. Dar umbra nu poate fi înrobită: ea se destramă într-un nor frumos ce se îndepărtează legănîndu-se şi pe care Faust îl urmăreşte cu privirea împăienjenită de melancolie îngîndurată, dar străină de suferinţă. Numai Gretchen ar fi putut să-l izbăvească... Din lumea celor în veci fericiţi, ea — jertfită atît de timpuriu, dar continuînd să trăiască în adîncul sufletului său — îi

întinde mîna. Iar dacă acum ne încumetăm la tentativa de a da şi acestei profunde creații poetice o interpretare proprie, aşa cum pe traiectoria analizei noastre am recurs la analogii din domeniile filosofiei şi fiziologiei, atunci prin "Tot ce-i vremelnic / Doar simbol rămîne", înțelegem spiritul artei plastice la care Goethe a aspirat cu ardoare timp îndelungat. Însă în "Etern-femininul / Spre tării ne meneşte", trebuie să descifrăm spiritul muzicii care a țîşnit din adîncurîle conştiinței poetului, iar acum pluteşte deasupra sa şi îl conduce pe calea mîntuirii.

Şi spiritul german este chemat să călăuzească poporul pe acelaşi făgaş, dacă doreşte să-şi împlinească menirea. Batjocorească-ne cine va pofti dacă acest rol cardinal noi îl atribuim muzicii germane! Nu vom putea fi descumpăniți, aşa cum nici poporul nu s-a lăsat dezorientat atunci cînd i s-a pus la îndoială destoinicia unanimă. Aceasta a cunoscut-o şi marele nostru poet, cînd căuta o consolare pentru faptul că germanii — din pricina obiceiurilor şi manierelor, efecte ale unei imitații stîngace — i se păreau nişte oameni de nimic şi nătîngi. Iar consolarea a fost: "Germanul e brav!" Ceea ce nu înseamnă puțin.

Fie — aşadar — poporul german brav şi în pace! Fie ca adevărata-i valoare să dăinuie şi el să poată lepăda orice lustru fals, nedorind să pară ceea ce nu este — în schimb să recunoască în sineşi componentele care îl definesc. Nu are privilegiul de a încînta, dar în faptele sale de durată se arată inimos şi măreț. Iar acum, în acest 1870, nimic nu se poate asocia mai fericit la izbînzile vredniciei sale decît amintirea marelui Beethoven care i-a fost dăruit cu o sută de ani în urmă. Geniul său îmbrățişează cu noblețe conştiințele noastre, vestindu-ne noul crez eliberator al inocenței.

Astfel îl sărbătorim pe Titanul deschizător de drumuri în desişul unui paradis alienat. S-o facem numai cu venerație, căci ființei care oferă omenirii fericire i se cuvine o cinstire mai înaltă decît celui care o cucereşte altfel.

PREFAȚĂ
WAGNER, PELERINUL...

PRIMUL PELERINAJ. Richard Wagner nu l-a întîlnit niciodată pe Beethoven. Cînd Titanul moare, în 1827, Wagner avea 14 ani, iar la Viena avea să sosească abia în 1832. Aşadar mărturisirea cuprinsă în povestirea Pelerinaj la Beethoven, publicată opt ani mai tîrziu în "La Gazette musicale", e pură închipuire.

Artistul mai tînăr, care a început a pune stâpînire pe demonul din dînsul — dar cum altfel decît înlănțuindu-se de acela? — se apropie de maestru ca de izbăvitorul său, alegînd din toate calea posibilități: imaginarul, ficțiunea. El scrie despre acesta visînd la sine. O întîlnire reală cu Beethoven, cu neputință de înfăptuit pe sol, e schimbată prin mutarea acului în registrul imaginar, cu o întîlnire pe terenul spiritului. Deci în 1840, Richard Wagner pleca, punînd cuvintele în joc, la Viena, în căutarea marelui compozitor, şi această închipuită înfăţişare la Beethoven capătă acum valoarea unui adevăr mai adînc decît realitatea însăşi; e adevărul acesteia, trăit însă ca adevăr al Operei. Nu altfel, zice undeva un eseist şi scriitor francez, procedează jucătorul — creator şi acesta de ficțiuni, jocul fiind, în ordinea ce ne-o luăm, acea realitate "ca-şi-cum", anticiparea (la care dealtfel vom mai reveni). Dostoievski de exemplu, şi el posedat de demonul lăuntric, cînd concepe opera cu acelaşi nume, nu crede el însuşi în aceasta ca într-o dezlegare magică? Cu alte cuvinte, spunînd celor dinafară, cu mijloacele ficțiunii literare, despre joc, marele scriitor caută punctul staționar de echilibru, salvarea, izbăvirea. Dar, va observa eseistul nostru, scriind *Jucătorul*, Dostoievski joacă. Ca jucător, scriitorul are o singură scuză: experiența lui de viață, care-i va îngădui să scrie romanul jucătorului, însă transferul nu a putut fi

realizat decît după ce a descoperit în joc o metaforă avantajoasă pentru umanitate.

În 1840, anul apariției povestirii *Pelerinaj la Beethoven*, Wagner se afla la Paris, în penurie financiară cronică, fiind obligat, de aceea, cum va mărturisi mai tîrziu, să practice, la recomandarea lui Meyerbeer, publicistica muzicală. Tot acum dă la iveală *Un muzician german la Paris* şi eseurile *Despre meseria de virtuoz şi independența compozitorului* şi *Muzicianul şi publicitatea*. Nuvelă curat autobiografică, *Un muzician german la Paris* este o variație pe tema cunoscută a grandorii şi decandenței, nu însă şi fără nota fundamentală (prezentă la fel de indiscret şi în lucrarea mai tîrzie Beethoven), credința aceea nemțească de nou Van Hutten, facționar şi violent în mişcarea interioară — trăsătură ce i-au marcat dealtminteri pentru totdeauna portretul — în Dumnezeu, Mozart şi Beethoven. Din nou, dar, Beethoven!

O interpretare ce s-a dat acestei îndeletniciri a compozitorului, trasă şi ea din unele însemnări autobiografice (v. *O comunicare pentru prietenii mei*, 1842, ş.a.), ne pune pe urmele unui creator la care concentrația spontană a concepției e însoțită de procesul gîndirii discursive, explicatoare de mişcări subconştiente (pe care, spre a reveni, o va explica şi teoretiza îndelung în acelaşi Beethoven). Acum Wagner e preocupat să-şi arate estetica creației, ideile ce stau la baza concepției sale artistice, după exemplul lui Robert Schumann, odată cu reproducerea unor împrejurări conjuncturale de viață în țesătură epică. Noua ipostază a personalității wagneriene nu surprinde: cînd muzica mai tăcea în dînsul, adolescentul străduindu-se, din ambiție, cu însuşirea elementelor — tocind de pildă cartea lui Logier, *Méthode des Général-bases* — Wagner arăta înclinații, deloc neglijabile, spre literatură şi teatru, conştiința teoretică la genialul artist precedînd expresia.

Iată deci două motive apte a explica geneza spovedaniei *Pelerinaj la Beethoven*: strîmtorarea materială şi nevoia de a-şi prelungi preocupările muzicale în sfera comunicării teoretice.

Însă cu o condiție: dacă această vizită ar îi avut loc. În realitate, Wagner îşi inventează, cu această povestire, un tovarăş de destin pe măsură, din relevarea relațiilor în care era implicat, el urma să realizeze, ca altadată Dostoievski, o platformă de salvare; artistul descoperă acum, oglindindu-se în celălalt, că potrivnicia soartei poate deveni o metaforă avantajoasă pentru umanitate. Tot astfel, noi creăm ficțiuni dintr-o credință în bogăția infinită_a posibilului, avem adică nevoie de virtual spre a afla, cu el, realul însuşi. Ce află însă Wagner "vizitînd" pe Ludwig van Beethoven? Povestea e simplă: copleşit de muzica Titanului (ascultase *Fidelio* cu Wilhelmine Schroder-Devrient), tînărul muzician din Leipzig hotărăşte să-l cunoască pe Maestru la el acasă, la Viena. Îşi ia, prin urmare, bocceaua în spinare, şi cum e lipsit de mijloacele strict necesare, o apucă pe jos, ca pelerinii spre Mecca. După ce iese cu bine din unele încurcături inerente acestui voiaj pitoresc, tînărul nostru pare a eşua tocmai în proximitatea țintei: iată, Beethoven nu primeşte pe nimeni. Wagner, personajul, insistă totuşi şi reuşeşte să-l convingă pe divinul artist, care, ieşind din cunoscuta lui ursuzenie, îi acordă mult rîvnita audiență. Iar învățăcelul are acum prilejul să stea în față cu maestrul venerat, să-l contemple şi să-l cunoască. Dar şi mai mult încă: prilejul de a se oglindi într-însul, de a se cunoaşte vasăzică pe sine. Aici Wagner anticipează, apelează la ficțiune; căci nu e oare aceasta, cu cuvintele limbii germane, tocmai acel "alsob", cum a numi-o filosoful?

În Beethoven, aşadar, tînărul Wagner se vede "ca-şi-cum" ar fi el însuşi, cum, dacă ne amintim, Beethoven îşi făcuse un ideal din cunoaşterea lui Mozart. (Să notăm că Wagner discută în nuvelă cu marele său înaintaş tocmai despre drama muzicală aşa cum avea s-o realizeze el însuşi mai tîrziu, ca o subordonare a dezvoltării orchestrale de către vocea umană.) Readucîndu-şi biografia — ce lua de acum drumul Operei, într-un chip pe care, în 1840, Wagner avea putința să-l anticipeze — la irealitate, coborînd-o, cu alte

cuvinte, în imaginar, el îi poate da, din nou, după ce însă a trecut-o prin purgatoriul verificării, calitatea Operei. Acesta e sensul "vizitei" la Beethoven. Să nu rămînem datori: de ce, totuşi, Beethoven? Fiindcă pentru Wagner cel de la 1840, dar "ca-şi-cum" ar fi fost deja chiar cunoscutul Wagner, numai Beethoven constituia atunci termenul unic de comparaţie: el, după Simfonia a IX-a, cu inovaţiile aduse acolo, el cu rigorismul acela kantian, extins, aş zice, din "raţiunea practică" la "critica judecării" (cît îl va admira la 1870), muzicianul acesta ce se pronunţa, fără nici o evaziune, pentru adevărul expresiei în artă şi împotriva formalismului. Între tînărul Wagner (ce se anticipa pe sine) şi Beethoven existau, prin urmare, similitudini adînci,_atît în ceea ce priveşte natura personalităţii, cît şi din unghiul vieţii de relaţie. Ca şi Beethoven, Wagner era un neliniştit căzînd repede de la starea de optimism la gîndurile cele mai sumbre. În paginile pe care i le-a dedicat, Th. Mann mai remarcă, în firea omului, preferinţa pentru latura morbidă a lucrurilor, lunatecia, vibraţia mistică şi o senzualitate ieşită din comun, trădînd un instinct rafinat şi agresiv deopotrivă. Tipologic, Wagner e anancast şi ipohondru, suferind de melancolia timpului ce ireparabil se scurge şi de evanescenţa mişcării vitale. Ciudăţenia artistului nu rămîne fără reflex în planul vieţii sociale: muzica sa e negată cu vehemenţă, înnoirile ce aduce provoacă scandal ori neînţelegere, spirite dintre cele mai alese, de la Nietzsche şi Berlioz, la Tolstoi şi Ceaikovski, nu se sfiesc să-l atace sau să-l interpreteze greşit şi tendenţios, cu un rau dinte critic. În această ordine, nici Titanul de la Bonn (cel despre care catolicul Liszt avea să spună că "urmează îndată după Dumnezeu") n-a fost cruţat, presa vremii de pildă ("Allgemeine musikalische Zeitung", de la 1799 la 1805), neîncetînd a-l comenta, obtuz şi maliţios ("lucrări neinteligibile, bizare, obscure" — despre lucrările camerale, în 1799; "lucrări de rînd, sărăcăcioase, incolore, hilare pe alocuri, de nepus în faţa publicului", cu referinţă mai ales la Liedul cu variaţiuni, în 1805), cînd nu-l

întîmpinau doar cu o milă fățarnică ("sonatele nu trebuie repudiate cu totul, pentru virtuozii pianului ele pot constitui materiale de studiu folositoare", în 1799). Culmea opacității o atinge însă un A. Gathy, în "Musikalisches Conversations-Lexikon" din 1835 ("Această lucrare — Simfonia a IX-a, cu «Imnul bucuriei» de Schiller, n.n. — e cea mai stridentă şi cea mai țepoasă satiră ce s-a scris la sublima odă a lui Schiller, de la început şi pînă la sfîrşit revărsînd doar plictis şi mizantropie"), fapt ce n-a putut scăpa spiritului sedițios al lui Wagner.

Şi iata-l aşadar, în 1840, jucînd şi anticipînd, pe ecranul vieții interioare, rolul lui Beethoven, al neînțelesului de contemporani, cu instabilitățile acelea de umoare, iritabil şi anxios, dar mai ales rolul geniului pe care ştia, de acum, că-l va urma (continuînd, cum notează chiar în textul povestirii, toate sugestiile Simfoniei a IX-a), inclement pînă la violență cu arta gustată în epocă (v. şi eseul *Beethoven*) etc. Richard Wagner avea deja o scuză pentru "jocul" său: găsise că Opera e o metaforă avantajoasă pentru umanitate.

AL DOILEA PELERINAJ. A simțit Richard Wagner în cel de-al doilea pelerinaj al său la Beethoven că în muzica sa se ascunde firea "rea" pe care o va "dezvălui" şi condamna mai tîrziu, la despărțire, "antichristul" său Fr. W. Nietzsche? Îşi ia de pe acum, aşadar, ca în prima călătorie la Titan, măsurile necesare de prudență, poate. O face cu Schopenhauer în spirit şi literă, aşa cum Nietzsche însuşi, cel de dinainte de *Der Fall Wagner, Ein Musikanten-Problem* (1888), o făcuse la rîndul său, disprețuindu-şi, apoi, maeştrii: atît filosoful cît şi muzicianul. Să mai observăm cazul. "Wagner e un corupător al muzicii", a scris atunci Nietzsche (op. cît.). "El i-a descoperit mijloacele cu care se excită nervii vlăguiți, făcînd astfel din muzică o artă bolnavă." "A fost mai întîi, continuă detractorul, Wagner un muzician? A fost ceva mai mult chiar:

un histrion nemaipomenit, cel mai mare nimic, cel mai genial regizor de scene din cîți au avut nemții."

Dar se ştie că unele din aceste rele critici erau mai vechi, adversarii lui Wagner le folosesc prin urmare repede, încă de la apariția în lume a muzicii sale; compozitorul ştie deocomdatâ atît, va scrie însă, în 1870, *Beethoven, o călătorie tot imaginară*, dar acum pe calea conceptelor, la acela. Iar în 1871 *Nietzsche: Întîlnirea*. Însă de ce, pînă în acest moment, doar Beethoven? În muzică, marele compozitor aduce, după Handel, stilul eroic; înaintaşul, altfel venerat, compune în față cu istoria antichității, cu "Vechiul Testament", cu eroii aceia de statuarie colosală, îl fascinează şi-l supune. Wagner mai crede, pe urmă, în natura transcendentă a unităților şi deci a adevărului, ca în viziunea platonică a lumii. La Beethoven, cum s-a spus, mişcarea fanteziei e dată de o idee unitară (Paul Becher), din muzica lui, tot mai programatică odată cu timpul, reies transformări variate ale unui leitmotiv —, cu August Kanne, poet şi compozitor, Beethoven discută despre natura tonalităților şi, ca Schubert, el crede acum în expresia determinată a fiecărei tonalități, acestea au va să zică, mereu, aceeaşi condiționare. "Wagner n-a meditat niciodată mai profund ca asupra mîntuirii", scrie Nietzsche (op, cît.), "opera sa este lucrarea acesteia". Îl învinuieşte că mişcă masele: "De ce am căuta în muzică frumusețe? Mai bine, de ce nu, tot ce-i grandios, sublim, uriaş, tot ceea ce animă gloata." Sub influența lui Neefe, la Bonn, Titanul avea să considere toată viața legătura între muzică şi viața spirituală, efectul lor mutual: interdependența. În uvertura *Leonore*, libertatea individului prin devoțiune, *Egmont* şi *Coriolan* luptă pentru libertatea voinței — depăşirea melancoliei şi disperării spre destinul propriu, mai tîrziu vestea bucuriei eterne; formula beethoveniană de credință: marea Operă vocală lirică, *Missa în Re major*. Izbăvirea comunității, a individului, mîntuirea: un sens, acum, al pelerinajului la Beethoven. Ludwig van Beethoven e preocupat de doctrina estetică, de motivarea prin ea a muzicii sale (convorbirile timpurii cu Neefe, cu consilierul

aulic Kuffner, jurnale, scrisorile). Mărturiseşte: ar lucra după o imagine; la poet ea devine cuvînt, la mine, asaltîndu-mă, ele se transformă în note; şi de aceea semnează partiturile: "scrisă de Beethoven", nu obişnuitul "compusă". Acum, iată, Richard Wagner scrie *Beethoven*.

În 1871 acest *Beethoven*, cu ceva din gindirea lui Schopenhauer, acolo va provoca *Die Geburt der Tragodie aus dem Geiste der Musik* de Fr. W. Nietzsche, o estetică şi antropologie de ruptură, anulînd ştiința veche şi aşezînd temeiul alteia, înafară de secol ("Naşterea tragediei semnifică prima fază în corectarea imaginii despre om a Occidentului, cea mai radical înnoitoare viziune a unei antropologii în care omul este plasat sub semnul posibilului, punte peste prăpastia dintre neant şi împlinire" — v. Ileana Răceanu şi V. E. Maşek; "radiografie sincretică a unei spiritualități pentru care tragedia reprezintă suportul existențial indispensabil" — V. E. Maşek). El împrumută de la Schopenhauer (direct, dar nu şi prin Wagner, cînd însuşi zice: "el a văzut că muzica nu e ca celelalte arte, o copie după fenomene, ci copia nemijlocită a voinței însaşi, că în raport cu lumea fizică ea reprezintă elementul metafizic, iar față de fenomene chiar lucrul în sine"?) teoria voinței, concepția filosofică despre artă; de la Wagner, teoriile referitoare la muzică şi ideea justificările existenței prin opera estetică.

Prin urmare Wagner cu al său *Beethoven* şi *Naşterea tragediei*. La 1870 compozitorii invocă pe Maestru ca pentru a se izbăvi pe sine: izbăveşte şi muzica. Despre Beethoven are cuvinte encomiastice: "...el, muzicianul care s-a adresat tuturor popoarelor rostind cea mai curată dintre limbi, şi spiritul nostru a contribuit la izbăvirea spiritualității umane din starea de fatală degringoladă"; "...ridicînd la altitudinea sublimei sale vocații muzica redusă la treapta unei activități menite numai să amuze, el ne-a deschis fereastra înțelegerii spre arta în care lumea se explică oricărei conştiințe — atît de fără echivoc cum numai un fundamentat sistem filosofic o poate înfățişa cugetătorului avizat"; "...omul Beethoven —

daca vom izbuti să ne distanțăm de Imposibil — ne va captiva necontenit, întocmai ca focarul fasciculelor de lumină ce se revarsă din lumea sa de miracol", ş.a.m.d.). Totodată caută izbăvirea în cercul pricipiului rațiunii, cum o să spună, mai aproape de noi, filosofia. Beethoven inaugurează atunci o estetică: "Această viziune profilează întreaga deosebire dintre poet şi muzician; ...ea iese pe deplin la iveală în cazul artistului plastic: dacă pe acesta îl evocăm alături de muzician, poetul se situează undeva la mijloc, între cei doi, în aşa fel încît prin creația sa conştientă înclină artistul plastic, cîtă vreme pe tărîmul obscur al inconştientului se învecinează cu compozitorul." Apoi: "Pentru a putea înainta pe un asemenea făgaş, Schopenhauer ne indică direcția justă prin ipoteza (s.n.), puternic legată de aceasta, referitoare la fenomenul fiziologic al clarviziunii şi prin teoria sa asupra viselor, construită pe ipoteza amintită.. Deoarece, dacă în cadrul acelui fenomen, conştiința orientată către interior ajunge la o efectivă clarviziune, aşadar la facultatea de a privi acolo unde conştiința noastră trează îndreptată spre lumină percepe — confuz — doar fundalul adine al stărilor voliționale, atunci din această beznă răzbate sunetul, într-o receptare cu adevărat limpede, ca o manifestare expresă a voinței. Aşa cum visul atestă fiece experiență, alături de lumea intuită prin funcțiile creierului în stare de veghe se află o a doua lume, egală în claritate cu prima şi tot atît de expresivă care, în nici un caz, nu poate exista ca obiect înafara noastră; aşadar ea trebuie adusă la reflectarea în conştiință printr-o funcție a creierului dirijată spre interiorul ei, numai sub formele proprii ale percepției pe care, aici, Schopenhauer le-a definit tocmai ca organ al visului."

Această estetică va fi dusă mai departe şi fundamentată de Nietzsche. El scrie în "Prefața către Richard Wagner" de la *Naşterea tragediei*:"Îți vei aminti că, în aceeaşi vreme cînd a luat ființă admirabila dumitale scriere comemorativă despre Beethoven, adică în tumultul spaimelor şi al măreției războiului care tocmai izbucnise, eu îmi adunam aceste

gînduri." Iar mai tîrziu, în însăşi lucrarea, referindu-se la vis şi beție spre a explica astfel esența apolinicului şi dionisiacului, citează pe Hans Sachs din *Maeştrii Cîntăreți*: "Amice, tocmai în aceea constă opera poetului, că ia aminte la visele sale şi le interpretează. Crede-mă, cea mai reală iluzie a omului i se dezvăluie în vis: toată arta poetică nu este decît o tălmăcire a viselor adevărate." "În vis, mai spune el, ne desfătăm printr-o percepere directă a reprezentărilor", ca să încheie undeva în acest chip definitiv: "Pe veşnicul adevăr al acestei concepții, cea mai importantă din toată estetica — însuşi conceptul esteticii — şi-a pus pecetea Richard Wagner: în lucrarea sa *Beethoven*, el afirmă că muzica trebuie judecată după cu totul alte principii decît artele plastice, şi nici nu trebuie apreciată conform categoriei frumosului, cu toate că, adaugă Wagner, o estetică eronată, sub influența unei arte deviate şi degenerate, s-a obişnuit, conform ideii de «frumos» proprie lumii plastice, să ceară muzicii efecte asemănătoare acelora ale artelor plastice, adică plăcerea în fața formelor frumoase" (op. cît.). Dar nu căuta, oare, şi Nietzsche, tînăr profesor, atunci, al Universității din Basel, o mîntuire la Wagner? Elisabeta Forster-Nietzsche ni-l arată, înaintea întîlnirii cu Wagner, derutat, în indeciziune; proiectase *Estetica*, dar se oprea deprimat: a scris începutul operei *Griechische Heiterkeit*. Apoi, iată, din nou ironia soartei: se desparte de mentorul său tocmai pe motivul izbăvirii, căci acela crease între timp (1877-l882) *Parsifal*, "dramă muzicală mistică, nu mitică" (Em. Ciomac): "Wagner n-a meditat la nimic altceva mai adinc decît asupra mîntuirii, opera sa este opera acesteia. Cineva la el trebuie să fie mereu izbăvit de păcate: cînd un bărbat, cind o femeie...". Sau: "Dar feriți-vă de melodie! ...Nimic nu-i mai frumos decît o frumoasă melodie!... Suntem pierduți dacă mai plac unora frumoasele melodii!... Principiul fundamental: melodia este imorală. Dovada: Palestrina. Aplicația principiului: *Parsifal*! Lipsa de melodie este ceva sfînt..." (*Der Fall Wagner*...). Ceea ce începea să descopere Wagner în *Beethoven*, invocîndu-l, era o

propoziție de fond (Grund-Satz), un principiu, urmîndu-l ca atare; cu cuvintele filosofului de astăzi, un drum urmat pe direcția firească a privirii (Heidegger): drumul drept, întrebarea just pusă. (Dar nu vorbeşte, oare, chiar Wagner, în textul pe care-l comentăm, de acest drum, de această întrebare?). Aceasta avea să-l izbăvească.

Ceea ce a descoperit Nietzsche, cunoscînd pe Wagner, n-a fost principiul ci supoziția: a scris *Naşterea tragediei*, dar şi *Cazul Wagner...* Primul găsea frumusețea în contemplarea ideilor pure platonice, al doilea n-o găsea, cercetînd prea mult în ruinele acestora vărsate din cer pe pămînt. Ca Platon, Richard Wagner înțelege ipoteza ("ypothesis"), care la antic nu e doar presupunerea încă nedemonstrată. Ea, va zice Heidegger, este ceea ce există deja în temeiul unui lucru şi care, traversîndu-l, este în permanentă ivire, chiar dacă ea nu-i în chip expres remarcată (*Der Satz vom Grund*). Prima "ypothesis" a lui Wagner a fost *Beethoven*, a doua, menținută parcă peste tot în puritatea aceea greacă — *Parsifal* şi *Cupa Graalului*. La aceasta a dus pelerinajul, drumul la Beethoven.

Parsifal este, s-a sugerat, o dramă soteriologică, una a apokastaziei prin inocență şi castitate. Dar ea, poate, sugerează mai mult de atît, ideea unei reinstaurații ontologice; aceasta l-a preocupat în mod fundamental pe Wagner, căci nu pune el, după Schopenhauer, peste toate adevărurile lumii adevărul artei, al Operei? Motivul legendarului Graal îngăduie ambele interpretări. După R. de Boron acesta era cupa de smarald în care un Iosif din Arimateea a strîns picături din sîngele lui Iisus, fiind astfel, prin extensie, rana cristologică, responsabilă de inițierea în traiectoriile divinității pe pămînt , căutarea ei în epoca modernă a cunoaşterii pozitive a dat în practicile alchimice, care n-au elucidat simbolurile ci au schimbat doar anecdotica, înlocuind fabulosul cu formule mai lapidare; miturile, s-a spus, au o economie internă intransmisibilă (Petre Țuțea). În literatură, Graalul intră în secolele 11-13, în ciclul arthurian, apoi în "romanul" *Parzival* al germanului

Wolfram von Eschenbach (amintit de compozitor chiar în *Beethoven*) din care s-a inspirat şi scenariul wagnerian (Em. Ciomac). Povestea e cunoscută. Vrînd să cucerească potirul şi lancea care a rănit pe Mîntuitor, Parsifal repetă exercițiul inițiatic al purității absolute, al exorcizării păcatului originar. Menirea aventurii e însă mai concretă: salvarea regelui Amiortas de boala eternă a pecahilității şi, cu aceasta, mântuirea Monsalvatului, spațiul umanității însăşi. Acesta trebuie, cu alte cuvinte, regenerat, repus adică în locul său. "Montsalvage" a fost scos aşadar din domeniul existenței, neavînd, sub apăsarea păcatului originar, o formă staționară: decorul geologic de acolo e, la semnele lui Gurnemanz, în permanentă prefacere, grădini fermecate, menite voluptăților de tot felul, se schimbă ca într-un miraj. Dar toate acestea sînt dintru început supuse periției: regele moare odată cu întreg cosmosul, apele seacă, ierburile intră în combustie, se calcinează. Salvarea ar veni de la potir şi lance, dar nu doar prin ele însele, ci prin întrebarea despre natura lor. Aşa, încă la Parmenide a întreba vine înaintea ființei, dar prin aceasta întrebarea instaurează ontologic: întrebînd adică ce este? spunem deodată este; prin întrebare aducem o realitate, odată cu locul ei cu tot. Numai că întrebarea trebuie să fie ca "ipoteza" aceea a filosofului, pe direcția firească: arătînd prin ea că ceea ce este, era încă în temeiul lucrului, în veşnică ivire. În vederea mîntuirii, lui Parsifal i se cere să spună: cui, la ce serveşte această cupă? De ce sîngereazâ fără încetare lancea? Atunci doar Amiortas se vindecă, Titurel bătrînul nu moare, Kundry redevine femeia care nu a rîs la trecerea lui Iisus spre Muntele Măslinilor. Nu răspunsul contează, prin urmare, ci numai întrebarea. "Episodul acesta din Parsifal, scrie undeva Mircea Eliade, exprimă admirabil faptul că înainte de a afla vreun răspuns satisfăcător, (întrebarea justă) regenerează şi fertilizează , şi nu numai ființa omenească, ci tot cosmosul."

O întrebare justă a căutat Richard Wagner în pelerinajele sale la Beethoven: ca Parsifal însuşi, pentru sine şi pentru

muzică deopotrivă.

Braşov, 1977, 1978

AUREL ION BRUMARU

EDITURA MUZICALA
BUCUREŞTI, 1979

* M-am referit la aceasta, scurt şi cuprinzător, într-o dizertație intitulată "Muzica viitorului", publicată cu aproape doisprezece ani în urmă la Leipzig — fără a se bucura însă de o atenție deosebită; ea se află inclusă în volumul VII al acestor "Opere complete" şi recitirea sa o recomand spre nouă punere în temă

* Tiraliori de origine algeriană, servind odinioară în trupele coloniale franceze